



n 5, Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes

Maurice Amuri Mpala-Lutebele

## Esthétique du fantastique dans le roman africain subsaharien<sup>1</sup>

**Abstract:** Through its vocation of “the construction of meaning in fiction” (D. Mellier, 1999: p. 15), the fantastic arises out of literature as its mode of expression. It (the fantastic) is one of various forms of literature with its specificities whereby a literary work, from any literary area, can prevail to belong to the fantastic. It is a set of distinctive features, the anchorage point of the fantastic, bearer of its landmarks, partaking in its creation, and founding thus its aesthetics. The latter is a matter of symbolization process underlain by the acts of creation and of reception in given cultural fields. These cultural fields naturally confer it specific local colors, especially when we know that “each time, this creation has been the result of a disruption, of a break in this type of society” (R. Bozzetto and A. Huftier, 2004: p. 9) and that “any crisis in society is favorable to the fantastic” (G. Millet and D. Labbé, 2005: p. 99); Thus we see European, American and, why not, African and Asian fantastic, etc. Finally, the literature of the fantastic appears, in turn, like any literature, as an “act of culture” (M. Amuri Mpala-Lutebele, 2011: p. 11). Viewed from that perspective, how do the aesthetics of the fantastic move in Sub-Saharan Francophone African literary creations, chiefly in narratives?

To answer the above question, we will first elaborate in the first part of this study an anchorage point as a theorization of the aesthetics of the fantastic. Then, we will apply it in the second part in the way of an analysis chart of the Sub-Saharan African novel, notably, Sony Labou Tansi’s *La Vie et Demie*, Sébastien Muyengo Mulombe’s *Enfer mon Ciel*, and Kompany wa Kompany’s *L’Ogre Empereur* in order to account for manifestations, forms, features, and functions of the literature of the fantastic in the Sub-Saharan Africa.

**Keywords:** Literature, Aesthetics, Fantastic, Africa, Symbolization.

---

<sup>1</sup> À Madame Danielle Bajomée, Professeur Ordinaire à l’Université de Liège, pour sa disponibilité et sa collaboration au nom de la Science.

**Résumé :** Par sa vocation de «la construction du sens dans la fiction» (D. Mellier 1999: p. 15), le fantastique procède du mode d'expression qu'est la littérature. Il est une de ses multiples formes, avec ses spécificités par lesquelles une œuvre littéraire, de n'importe quel champ littéraire, peut se prévaloir du fantastique. Il s'agit là d'un ensemble de traits caractéristiques, point d'ancrage du fantastique, porteur de ses points de repères, qui participent de sa création et qui fondent ainsi son esthétique. Cette dernière relève donc du processus de symbolisation sous-tendue par les actes de création et de réception dans des champs culturels donnés. Ceux-ci lui confèrent alors naturellement des couleurs locales, spécifiques, surtout quand on sait que «chaque fois, cette création a été la résultante d'un bouleversement, d'une rupture dans le type de société» (R. Bozzetto et A. Huftier 2004: p. 9) et que «toute crise de société est favorable au fantastique» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 99). D'où le fantastique européen, américain et, pourquoi pas, africain, asiatique, etc. En dernière analyse, la littérature du fantastique apparaît, elle aussi, à l'instar de toute littérature, comme «acte de culture» (M. Amuri Mpala-Lutebele 2011: p. 11). Entendue dans cette perspective, comment l'esthétique du fantastique se meut-elle dans des créations littéraires africaines francophones subsahariennes, précisément narratives?

En réponse à cette question, nous élaborons d'abord, dans la première partie de cette étude, un point d'ancrage, comme une théorisation de l'esthétique du fantastique, ensuite l'appliquer, dans la deuxième partie, sous forme de grille de lecture, au roman africain subsaharien, notamment *La Vie et Demie* de Sony Labou Tansi, *Enfer mon Ciel* de Sébastien Muyengo Mulombe et *L'Ogre Empereur* de Kompany wa Kompany, en vue de rendre compte des manifestations, des formes, des caractéristiques et des fonctions de la littérature du fantastique en Afrique au Sud du Sahara.

**Mots-clés:** Littérature, Esthétique, Fantastique, Afrique, symbolisation.

«La tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre in vitro qui pourrait servir de référence absolue.» (Joël Malrieu)

«Le fantastique évolue, se transforme, se modifie, de même que se renouvelle la perception qu'en ont les lecteurs, mais aussi les écrivains et les critiques.» (Jean Le Guennec)

## Introduction

LA QUESTION DU «CORPUS» DU FANTASTIQUE est largement débattue par Denis Mellier (1999) et ses conclusions n'accordent pas de place à une littérature fantastique «modèle», exportatrice de l'essence fantastique. En effet, la diversité des formes et des fictions fantastiques ne peut que se

constater: non seulement dans un corpus éclaté qui s'étend du premier gothique anglais au fantastique sud-américain, du *Gothic Revival* américain aux fictions d'indétermination contemporaine, mais également dans les théorisations et discours portés sur l'identité du fantastique en littérature. Quelle que soit l'exigence d'objectivation, le fantastique est une notion plurielle: dans ses formes et ses discours donc, mais aussi dans ses lectorats et les modes de lecture qui lui sont appliquées, ses imaginaires, les enjeux problématiques qu'il vise, les symbolisations qu'il entraîne, les stratégies et modes de représentation qu'il utilise. (D. Mellier 1999: p. 105)

Par ailleurs, en tant que langage, parole porteuse de l'imaginaire collectif d'un groupe social, la littérature présente à ce dernier la métaphore du vécu, pour remplir principalement, à l'instar de toute œuvre d'art, deux fonctions: la fonction esthétique et la fonction référentielle. Un discours artistique qui s'inscrit dans son temps et dans son espace. Aussi, les préoccupations esthétiques et référentielles font-elles acquérir à la littérature diverses formes, diverses particularités, dues aussi aux effets du talent et de la spontanéité de l'écrivain en proie à ses sensibilités, à ses aspirations, à ses goûts, à ses attentes, à ses visions..., même si Maurice Blanchot prévient que «un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature». (M. Blanchot, cité par T. Todorov 1970: p. 12)

Par sa vocation de «la construction du sens dans la fiction» (D. Mellier, 1999:p. 15), le fantastique procède de ce mode d'expression qu'est la littérature. Il est une de ses multiples formes, avec ses spécificités par lesquelles une œuvre littéraire, de n'importe quel champ littéraire, peut se prévaloir du fantastique. Il s'agit là d'un ensemble de traits caractéristiques, point d'ancrage du fantastique, porteur de ses points de repères, qui participent de sa création et qui fondent ainsi son esthétique<sup>2</sup>. Cette dernière relève donc du processus de symbolisation sous-tendue par les actes de création et de réception dans des champs culturels donnés. Ceux-ci lui confèrent alors naturellement des couleurs locales, spécifiques, surtout quand on sait que «chaque fois, cette création a été la résultante d'un bouleversement, d'une rupture dans le type de société» (R. Bozzetto et A. Huftier 2004: p. 9) et que «toute crise de société est favorable au fantastique» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 99). D'où le fantastique européen, américain et, pourquoi

---

<sup>2</sup> Esthétique entendue ici comme propriétés communes, distinctes, qui sous-tendent la création et la réception d'une œuvre fantastique.

pas, africain, asiatique, etc. En dernière analyse, la littérature du fantastique apparaît, elle aussi, à l'instar de toute littérature, comme «acte de culture» (M. Amuri Mpala-Lutebele 2011: p. 11). Entendue dans cette perspective, comment l'esthétique du fantastique se meut-elle dans des créations littéraires africaines francophones subsahariennes, précisément narratives?

En réponse à cette question, nous voudrions d'abord, dans la première partie de cette étude, élaborer un point d'ancrage, comme une théorisation de l'esthétique du fantastique, ensuite l'appliquer, dans la deuxième partie, sous forme de grille de lecture, au roman africain subsaharien, notamment *La Vie et Demie* de Sony Labou Tansi, *Enfer mon Ciel* de Sébastien Muyengo Mulombe et *L'Ogre Empereur* de Kompany wa Kompany, en vue de rendre compte des manifestations, des formes, des caractéristiques et des fonctions de la littérature du fantastique en Afrique au Sud du Sahara.

## **1. Pour une théorie de l'esthétique du fantastique**

L'essence du fantastique s'élabore par la création littéraire, processus de symbolisation, comme c'est le cas pour tout acte de littérature. Il est donc question de «produire» un contenu symbolique, avec effets appropriés, résultant de telle exploitation des ressources langagières, pour tel message symbolique, à travers telle socialité. Chacune de ces dimensions du processus constitue ainsi un repère du fantastique, à savoir : 1) la terreur et ses causes, 2) la terreur et ses effets, 3) le travail d'écriture, 4) les fonctions de cette écriture, 5) ses couleurs locales.

### **1.1 Résultat ou point culminant du processus: la terreur et ses causes**

Le fantastique n'est pas le texte, il investit ce dernier, il y fonctionne: «une de [ses] forces est d'aborder, sous une forme allusive et souvent métaphorique ou symbolique, les grands thèmes métaphysiques...» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 236). Le fantastique s'établit ainsi par processus de transformation, à l'instar de toute création littéraire. Le résultat de ce travail d'écriture c'est le contenu symbolique de l'œuvre. Spécialement pour le fantastique, ce résultat «est l'inconcevable devenu réalité» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 357), «une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne» (P.-G. Castex, cité par V. Tritter 2001: p. 17), une «rupture de l'ordre reconnu» (R. Caillois, cité par V. Tritter 2001: p. 18).

Le résultat du processus de transformation est finalement le point culminant de l'histoire du récit, l'élément central de ce dont parle l'œuvre, le nœud de l'événement ou des événements que le personnage et le lecteur perçoivent, vivent progressivement dans la trame des faits. Le point culminant est ainsi perçu, il est vécu. Il est de l'ordre sémantique, de l'ordre de la thématique du fantastique. «Pourquoi l'accent [est]-il mis sur cet aspect précisément? La réponse est simple: le fantastique se définit comme une *perception* particulière d'événements étranges.» (T. Todorov 1970: p. 97).

Le personnage et le lecteur perçoivent, en effet, la confrontation de deux mondes, le «réel» et le «surnaturel» et découvrent l'«inconcevable devenu réalité», la «rupture de l'ordre reconnu». Notons que ces deux mondes relèvent paradoxalement des réalités du monde réel, mais le deuxième monde, celui du «surnaturel», est créé par cette confrontation, par l'impensable qui devient vrai, par la transgression des lois (naturelles) établies. C'est dans le cadre de cette confrontation, de cette transgression que le fantastique se meut dans un univers thématique approprié.

La typologie des thèmes fantastiques que font la plupart des théoriciens du fantastique nous révèle cette thématique autour des axes déterminés selon chacun d'eux, mais des axes qui présentent des recoupements heureux. Tzvetan Todorov (1970: p. 113-147), par exemple, regroupe les thèmes fantastiques en deux réseaux: le premier (thèmes du «je»), reposant sur le principe de mettre en question la limite entre matière et esprit, engendre alors des thèmes fondamentaux tels que le pan-déterminisme, la multiplication de la personnalité, la rupture de la limite entre sujet et objet, la transformation du temps et de l'espace. La rupture ou la transgression des limites entre matière et esprit conduit ainsi à l'exploitation du «simulacre adulte de l'enfance», du «simulacre du monde de la folie», du «simulacre du monde de la drogue». Les thèmes du «je» sont également, selon Todorov, des «thèmes du regard» parce que «[ils] concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde [...], dans le système perception-conscience» (T. Todorov 1970: p. 126).

Le second réseau (thèmes du «tu») repose, quant à lui, sur le désir sexuel intense. Par ses formes excessives et ses transformations diverses, à savoir l'inceste, l'homosexualité, l'amour à plus de deux, le sadisme, la cruauté, la mort et la nécrophilie, le désir sexuel intense «trouve son incarnation dans quelques unes des figures les plus fréquentes du monde surnaturel, en particulier dans celle du diable [...] qui n'est qu'un autre mot

pour désigner la *libido*.» (T. Todorov 1970: p. 134). Les thèmes du «tu» sont, à leur tour, aussi «thèmes du discours», «le langage étant, en effet, la forme par excellence, et l'agent structurant, de la relation de l'homme avec autrui» (T. Todorov 1970: p. 147). Ces deux réseaux thématiques affichent un univers fertile, favorable aux transgressions: le passage de l'esprit à la matière devenu possible et le désir sexuel comme «ce qu'il y a de plus essentiel dans la vie» (T. Todorov 1970: p. 133).

Gilbert Millet et Denis Labbé arrivent au même univers thématique quand ils précisent que

le fantastique fonctionne selon des thèmes immuables sur lesquels les auteurs brodent d'inlassables variations. Ce sont les figures du mal (le diable, les créatures en tous genres, les pouvoirs maléfiques ...), les figures de la mort (fantômes et autres vampires ...), les modifications de la nature (métamorphoses, objets qui s'animent, lieux menaçants ...), mais aussi tous les dérapages qui tiennent à l'individu lui-même: le double, le rêve, la folie ... (G. Millet et D. Labbé, 2005: p. 114)

Ici aussi, toutes ces figures permettent les transgressions, fondement de «l'inconcevable devenu réalité».

Valérie Tritten, quant à elle, entend par thème «ce qui va être matière à développement narratif et ce qui peut véhiculer l'étrangeté fantastique» (V. Tritten 2001: p. 53-54), bien qu'elle reconnaisse que cette question est «la pierre d'achoppement de toute la critique fantastique» (V. Tritten 2001: p. 53). Elle propose cependant un classement qui intègre l'espace et le temps, les personnages humains et non-humains: tout s'y joue, par eux, semble-t-elle dire. D'autres classements thématiques, proposés par R. Caillois, J.L. Steinmetz, L. Vax, retiennent les mêmes thèmes, «évoquant les problèmes d'anastomose (un thème prend le relais de l'autre ou interfère avec d'autres) [...] qui finalement nuancent et recréent le fantastique» (V. Tritten 2001: p. 53).

Ce parcours sur la typologie des thèmes fantastiques nous révèle des éléments constitutifs de la matière-objet à récit fantastique, matière à processus de transformation pour le point culminant ou le contenu symbolique. Ce processus «part du réel pour le dissoudre, mettre à sa place une autre vérité faite de fantasmes, de surnaturel [...]. Le glissement, la dérobade, le froissement de notre réalité sont l'élément central de tout récit fantastique.» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 357). L'univers thématique du fantastique apparaît ainsi comme un des points de

repères pour une lecture du fantastique. Il permettra de répondre à la question «de quoi est-il question dans tel récit fantastique?». Mais alors, quel est l'effet du «glissement», de la «dérobade», du «froufrou» de notre «réalité»?

## 1.2 Conséquence: la terreur et ses effets

L'«inconcevable devenu réalité» ne peut laisser personne insensible dans la mesure où «chaque intersection entre notre monde et cet autre indéfinissable provoque une hybridation du réel qui dérange, déséquilibre, ébranle» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 357). La réaction à cette provocation, au phénomène étrange est donc une autre caractéristique importante, inhérente au fonctionnement du fantastique : son autre point de repère.

Mais, qui réagit? Nous pensons que c'est d'abord le personnage qui vit dans la diégèse du «glissement» de la réalité. Il y a ensuite le lecteur, spectateur actif. La transgression qui s'opère «implique à la fois le récit et le lecteur. [Elle] est un échange, un passage de témoin entre les angoisses des personnages, et à travers eux de l'auteur, et celles du lecteur» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 9). L'écriture du fantastique se prolonge donc dans l'acte de réception dans le sens que la «réaction» du lecteur devient un des thèmes de l'œuvre. Elle implique ainsi «une intégration d[u] lecteur] au monde des personnages» (T. Todorov 1970: p. 35).

La réaction elle-même est multiforme, selon que l'inconcevable entre dans la réalité: «[elle] est lié[e] à une forme de malaise, qui va de la simple appréhension à la terreur la plus profonde.» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 11) Le premier sentiment est effectivement celui de ne pas accepter, de ne pas admettre l'intrusion (progressive ou brutale) de l'«impensable». Alain Chareyre-Méjan (1998: p. 13-14) y voit la «logique du repoussant», «l'étrange et inquiétant effet que [...] procure la pensée de [l']âme en train de ne plus faire qu'exister dans la mort». Mais, l'«inacceptable», l'«inadmissible» s'implante. Toute explication naturelle ne tient pas, d'une part, et, d'autre part, l'acceptation du surnaturel ne passe pas. D'où le doute, «l'hésitation», la perplexité, la peur, la terreur, ...selon l'intensité de la transgression: «de cette expérience va naître l'inquiétude du personnage qui ne sait plus à quoi s'attendre. [...] Cette perméabilité des frontières est sans doute ce qui préside à l'apparition d'êtres qui n'existent pas dans notre réalité, des créatures qui semblent issues de nos fantasmes.» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 11) Le fantastique ne procède que de cette situation

conflictuelle, naturel *vs* surnaturel. «L'hésitation» todorovienne formule alors mieux cette caractéristique principale du fantastique. En effet,

les théorisations qui aboutissent aujourd'hui aux termes d'impensé (Bozzetu), de subversion (Jakobson), de 'rhétorique de l'irréel' (Brooke-Rose), d'indétermination ou 'd'indécision des sens' (Fabre), récusent moins la notion d'hésitation todorovienne qu'elles n'en proposent une reformulation, un dépassement et une complexification. [...] Si ces formulations actuelles du fantastique s'ancrent bien dans la thèse de Todorov, c'est parce qu'elle est la première à avoir si exclusivement lié le problème de la manifestation fantastique à celui de la détermination problématique du sens, de ses limites, de ses crises possibles. Le maître-mot de Todorov, *l'hésitation*, tout comme avant lui les termes d'*inexplicable* ou *inadmissible* chez Vax et Caillois, fait du fantastique, avant toute *autre chose*, une expérience intellectuelle. *Hésiter, expliquer, admettre* : autant de verbes qui renvoient à l'activité intellectuelle et spéculative, ouvrant explicitement la dimension cognitive et herméneutique du fantastique. (D. Mellier 1999: p. 82)

Le moment de doute, d'hésitation, de terreur... est sans doute l'expression des limites de la raison humaine, le résultat de la rupture des limites entre ce qui est permis et ce qui est interdit. Un moment psychologiquement fort qui est aussi une réponse symbolique à la question du rapport entre l'homme et son monde, entre l'homme et lui-même. C'est en cela que la réaction du lecteur, identifié au personnage, devient un des thèmes de l'œuvre. C'est ici que cette perspective du fantastique tient à se distinguer de la notion du merveilleux en postulant que :

là où l'élément surnaturel ne fait plus scandale mais est pleinement accepté comme partie de l'univers fictionnel, là où le contenu de la fiction donne une cause à sa présence et explique alors les relations que les personnages entretiennent avec l'élément surnaturel, bref, là où la surnature semble s'être 'naturalisée', nous sommes dans le domaine du merveilleux. Merveilleux, les univers où la magie et les pouvoirs occultes expliquent et causalisent le surnaturel. (D. Mellier 1999: p. 37)

Cependant, le surnaturel «accepté» cesse-t-il d'être surnaturel parce que la causalité brise la terreur? Redevient-on maître de la situation parce que le surnaturel s'explique? Son intrusion dans le naturel, de n'importe quelle manière, n'entraîne-t-elle pas tout naturellement un rapport des forces, une certaine autorité de celui-là sur celui-ci, par conséquent une certaine résignation, un certain inconfort moral, voire une certaine anxiété de celui-ci? L'emprise du surnaturel sur le naturel demeure donc diversement selon son mode d'apparition ou de son fonctionnement dans la fiction:



la différenciation entre fantastique et merveilleux est dès lors moins pertinente si elle est pensée comme une limite ségrégative. Elle constitue plutôt un système de tension entre les deux modes par lequel la fiction peut tirer la force de ses effets et sa signification. (D. Mellier 1999: p. 43)

Le merveilleux et le fantastique se meuvent donc entre la terreur minimale et la terreur maximale. L'on ne pourrait alors parler de la terreur zéro que dans le cas de la « suppression » totale du surnaturel, notamment quand

la narratrice elle-même ne remet pas une seconde en question l'existence du savoir qui lui permet d'entrer en communication avec les morts, de guérir, d'intervenir dans sa vie et celle des autres: elle se sait "sorcière" et ses pouvoirs de communication avec les morts sont sa seule et unique vérité. [...] Ce réel magique est [dans ce cas là] affaire d'éducation, de formation unique. [...] L'enfant n'a eu de contact qu'avec un et unique système d'explication du monde. [...] La magie consiste ici à savoir faire exister un nouveau réel qui n'a justement plus grand-chose de magique puisque la magie y est acceptée comme la chose la plus naturelle du monde. (M. Rosello 1998 : p. 58, 59, 60)

Le surnaturel habite, dans ce cas, le personnage-narrateur ou le lecteur mais ne disparaît pas totalement: il n'est plus événementiel, il change de mode de fonctionnement et d'apparition, il se déplace donc et devient ainsi symbolique. En effet,

Si l'on croit, une bonne fois pour toutes, qu'il est bel et bien possible aux morts de venir conseiller les vivants, l'intérêt de l'histoire se déplace: il ne s'agit plus de s'émerveiller sans fin sur de telles énonciations puisqu'elles sont encodées comme banales. En revanche, le sens du message délivré par les messagers devient le texte clé, l'endroit où le lecteur peut retrouver un espace d'interprétation et d'appréciation aussi bien culturelle que littéraire: si l'on admet que les grands-mères mortes parlent à leurs petits-fils, la magie du récit consistera à rendre passionnant, enchanteur, le texte de leurs conseils, de leurs prédictions, de leurs avertissements. (M. Rosello 1998 : p. 60)

L'emprise du surnaturel demeure donc, elle ne change que d'instance de manifestation. La différenciation entre le merveilleux et le fantastique relève, en dernière analyse, du travail de symbolisation, de modalisation de la terreur dans la fiction. Ce qui fait disparaître leur opposition. Dans ce sens,

la tension entre des formes voisines ou participant à un régime mixte de la fiction fantastique peut conduire à inclure, de plein droit, le merveilleux dans le champ du fantastique ainsi que le fait à partir des concepts de la *fantasy*, K. Hume ou du *fantastic*, G. Hoffmann. (D. Mellier 1999: p. 43)

Aussi, en tant que fait littéraire, la terreur du fantastique appelle-t-elle la question «comment se construit-elle?».

### 1.3 Procédés: travail d'écriture

Le fantastique est de la littérature. Autrement dit, il se conforme au processus de production du discours littéraire, d'une structure signifiante. Et «si l'œuvre littéraire forme véritablement une structure, il faut que nous trouvions, à tous les niveaux, des conséquences de cette perception ambiguë du lecteur par quoi se caractérise le fantastique.» (T. Todorov 1970: p. 81) Cette question porte sur l'écriture du fantastique et constitue un autre point de repère pour sa lecture.

En effet, quelle écriture pour traduire «une rupture inquiétante et transgressive de l'ordre du monde» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 316)? Comment la confrontation se réalise-t-elle? Comment l'inconcevable devient-il réalité? Comment le glissement de notre réalité s'effectue-t-il? Bref, comment la transgression se crée-t-elle? Il est vrai que le travail d'écriture relève de plusieurs facteurs, il n'y a donc pas de recettes préétablies. Cependant, l'analyse du discours littéraire réussit à repérer des traits d'écriture stratégiques pour produire tel ou tel effet stylistique.

A propos du fantastique,

[le] style doit être suffisamment précis pour que le récit apparaisse, contrairement à ce qui se passe pour le merveilleux, appuyé sur la réalité. [...] Tout texte réaliste suppose une inscription nette dans la société qu'il décrit. Le basculement fantastique ultérieur sera d'autant plus surprenant, la fracture déstabilisante que l'on aura fait croire qu'il ne s'agit pas de fiction mais d'une histoire entièrement vraie. (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 316)

Le récit fantastique se veut donc réaliste et recourt à des procédés tels que: indication des lieux, des dates, descriptions précises, banalités des éléments quotidiens, caractère paisible, identification du lecteur au personnage, récit à la première personne, narrateur-personnage ou représenté,... Le récit acquiert le caractère d'un témoignage et, donc, «de réel est [...], en apparence du moins, la base de tout récit fantastique» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 11).

Il est question de «faire croire» qu'il s'agit d'une «histoire entièrement vraie»: «le narrateur représenté convient donc parfaitement au fantastique. Il est préférable au simple personnage, lequel peut facilement mentir [...]. En deuxième lieu, la première personne “racontante” est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage.» (T. Todorov 1970: p. 88-89) La création du narrateur représenté, du récit à la première personne, permet ainsi d'atteindre deux buts: le réalisme et l'intégration du lecteur dans le récit.

Mais, puisque le fantastique est ambivalent, «il faut aussi rompre avec le réel, c'est-à-dire non seulement faire croire à l'impossible mais imposer l'idée que ce basculement est dangereux ou du moins alarmant» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 316): la confrontation de deux mondes, le passage du réel au surnaturel, la rupture des limites entre l'esprit et la matière, la transgression: mettre, dans un même registre, des éléments contradictoires. «La structure dominante du récit fantastique se fonde [donc] sur la contradiction. La figure de la contradiction, l'oxymore, souligne alors que l'irréalité fantastique ne peut prendre forme nulle part ailleurs que dans la langue qui l'énonce» (D. Mellier 1999: p. 359). Rosemary Jackson précise, à juste titre, que «l'oxymore est le trope fondamental du fantastique, la figure rhétorique qui réunit les contraires, qui les tient ensemble en une unité impossible, sans pour autant aller vers la synthèse» (citée par D. Mellier 1999: p. 359). C'est ici que se joue pleinement le processus de symbolisation. D'abord au niveau de la composition du récit.

De manière générale, tout récit se structure en trois temps forts: le premier équilibre (Todorov) ou la situation initiale (Tritter), le déséquilibre (Todorov) ou l'élément perturbateur (Tritter), le deuxième équilibre différent du premier (Todorov) ou la situation finale (Tritter). Le récit fantastique n'y échappe pas parce que

la majeure partie des romans fantastiques fonctionne [...] selon un schéma traditionnel qui fait passer le lecteur de la vision d'un monde bien réel à un autre univers inquiétant. [...] Tout au plus peut-on dire qu'il a sélectionné et raffiné les techniques qui permettent de créer un suspense et de mettre en évidence un engrenage. (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 321 et 333)

En plus, l'apparition du «surnaturel», qui provoque le déséquilibre, se fait soit par «incipit paisible», soit par «incipit tonitruant». En effet, «des auteurs [...] oscillent entre deux tentations, les débuts paisibles, des vies ordinaires qui vont peu à peu basculer, [...] et les débuts plus tonitruants où le fantastique s'invite tout de suite» (G. Millet et D. Labbé 2005: 338). Dans le premier cas, il s'agit de procéder par accumulation des faits, complémentaires ou contradictoires, «des faits de plus en plus inquiétants [...] qui font passer le personnage de l'angoisse à l'épouvante» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 329). Dans le deuxième cas, il s'agit d'une «intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (P.-G. Castex 1951: p. 8). Souvent, ce cas relève des effets stylistiques de la narration. Quant à l'art de la chute, faisons remarquer que «le fantastique, avec Poe et Maupassant, est passé maître dans l'art de l'effet final, de la chute non conclusive mais ouverte, et réalise à la perfection cet art de l'inachevé» (V. Tritter 2001: p. 40).

Le «glissement» de la réalité se crée ensuite au niveau de la figuration. En effet, des éléments réels, concrets ou abstraits, tels que des êtres humains, des êtres non humains, des monstruosité, des statues, des lieux, des objets, le pouvoir, l'univers mental, des véhicules, la nuit, le temps, les religions, l'identité, la sexualité... deviennent des figures en vue de traduire le «basculement». Pour réaliser cette organisation de l'image, l'exploitation de tous les éléments «formels» est de rigueur:

le choix des figures rhétoriques ou des procédés de composition... [En effet], toute œuvre possède une structure, qui est la mise en relation d'éléments empruntés aux différentes catégories du discours littéraire; et cette structure est en même temps le lieu du sens. (T. Todorov 1970: p. 150)

Mais, à propos des figures fantastiques, notons que

le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figuré à la lettre. En fait, les figures de rhétorique sont liées au fantastique de plusieurs manières. [...] Le surnaturel peut parfois trouver sa source dans l'image figurée, en être le dernier degré. [...] On glisse, alors, de l'hyperbole au fantastique. [...] L'exagération conduit au surnaturel. (T. Todorov 1970: p. 82)

L'essentiel à retenir à ce niveau de figuration est que le fantastique «réalise alors le sens *propre* d'une expression *figurée*» (T. Todorov, 1970: p. 83-84).

Enfin, la symbolisation se sert aussi des mots «vagues» pour ne pas nommer l'innommable et ainsi entretenir le flou qui conduit, à son tour, à l'angoisse. C'est le cas, par exemple, de «ça», «on», «chose»...

beaucoup de [...] créateurs préfèrent maintenir le flou [...] et présentent des dangers difficilement identifiables, ce qui amène les victimes à s'interroger sur la nature de l'ennemi, un moyen de renforcer l'angoisse. Le mot « chose » est utilisé dans ce sens. Son indétermination, sa banalité permettront à l'imagination du lecteur d'y installer tous ses fantasmes. (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 320)

L'écriture du fantastique c'est donc de la littérature, mais un travail d'écriture au service d'un esprit. Pourquoi alors le fantastique?

#### **1.4 Le fantastique: une métamorphose cathartique**

L'ambivalence du fantastique fait qu'une double métamorphose s'opère dans cette création littéraire: le passage de l'esprit à la matière et vice-versa, la rupture des limites entre les «deux mondes» pour donner libre cours aux transgressions, au fantastique. Aussi, «la métamorphose est [- elle] l'un des thèmes centraux du fantastique. En se penchant sur l'instabilité de la chair et sur les frontières tenues qui séparent l'homme de l'animal, elle s'attache aux trois transgressions principales qui régissent le genre: physique, religieuse et sociale.» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 149).

La métamorphose fantastique devient alors un cadre approprié qui offre au fantastique la possibilité de remplir aisément ses deux fonctions principales. La première est la fonction littéraire, esthétique, du fantastique lui-même. En effet, par la métamorphose, c'est-à-dire par la «superposition» de deux mondes, la transgression apparaît «normale» dans le contexte thématique créé, et ainsi le fantastique peut nommer l'innommable, échapper à toute censure, à la censure de la conscience de l'auteur, du lecteur identifié au personnage, bref à la censure sociale:

pour beaucoup d'auteurs, le surnaturel n'était qu'un prétexte pour décrire des choses qu'ils n'auraient jamais osé mentionner en termes réalistes. [...] Plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure: les déchainements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable. [Donc,] la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser. (T. Todorov 1970: p. 166-167)

Par ailleurs, la métamorphose fantastique provoque chez le lecteur des émotions, des angoisses en le mettant en face de ses problèmes accumulés consciemment ou inconsciemment et devenant ainsi un moyen de libération, donc cathartique.

La deuxième fonction du fantastique est sociale. Elle porte d'abord sur l'homme pour relativiser sa grandeur et lui faire prendre conscience de ses limites:

L'autre rôle de la créature fantastique est d'imprimer l'idée que le danger est partout. L'homme moderne, civilisé, prétend tout expliquer. Le fantastique prend plaisir à explorer les recoins encore secrets de la planète. Beaucoup de créatures surgissent des profondeurs de la terre ou des océans. (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 143-144)

La remise en cause de la supériorité de l'homme se lit aussi à travers des figures du labyrinthe, des objets, etc.

La fonction sociale du fantastique porte également sur la dénonciation des cruautés de l'homme qu'on retrouve dans les figures des psychopathes, des vampires:

le psychopathe, à l'instar du vampire, ne peut s'empêcher de faire couler le sang. Il en a un besoin vital comme s'il devait abreuver son existence psychique avec le fluide d'autres hommes. C'est un prédateur qui prend un malin plaisir à traquer puis à tuer ses proies. [...] Pour accentuer cette idée que toute une société dérive, ne comptant que des fous terrifiants et des victimes terrifiées (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 193 et 196),

le fantastique exploite au maximum son univers thématique. Il dénonce les chambres à gaz, les génocides, la xénophobie, etc. Il en est de même de l'irresponsabilité de certains dirigeants politiques évoqués par la figure de la «maison hantée»: «hantée, elle perd sa qualité d'abri contre les intempéries et les menaces du monde extérieur. Les personnages y sont à la merci du mal puisque des forces inexplicables s'ingénient à leur prouver que les théories humaines ne sont pas toujours exactes.» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 219)

Le fantastique peut alors, lui aussi, prétendre engendrer des mutations sociales. En effet,

pour ne pas apparaître comme une trouble et dangereuse hémorragie de l'imaginaire, pour être lu comme un processus intellectuel, compatible avec une conception savante et haute de la lecture et de la littérature, [le fantastique] doit être référé aux

questions de la signification, du savoir, de la consistance du réel et de sa mise en crise: son paradigme cognitiviste (D. Mellier 1999: p. 75).

Le fantastique reste ainsi inscrit dans les réalités sociales de son temps et de son espace, avec ses spécificités de création littéraire. Effectivement,

avec l'avènement du fantastique, la métamorphose trouve une dimension horrifique. Le thème stigmatise nos angoisses. Des figures morbides sont privilégiées. [...] la métamorphose devient une catharsis capable de mettre en évidence certaines dérives de notre société: violence, inhumanité, xénophobie, ... (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 150)

Cette métamorphose cathartique est un autre point de repère du fantastique.

### 1.5 Couleurs locales

Le point culminant de la manifestation du fantastique, la réaction du lecteur identifié au personnage, la création des figures fantastiques et la métamorphose cathartique constituent des points de repère majeurs pour une étude du fantastique. Ces «outils nécessaires» à une telle lecture, présentés ici dans l'ordre suivi par le lecteur (l'aval), se révèlent donc comme des lignes directrices générales de la compréhension globale du fantastique.

Mais, l'application d'un tel schéma d'analyse exige, pour plus d'ouverture et d'enrichissement, la prise en compte de la dimension sociale de l'œuvre fantastique. Rappelons-nous que «toute crise de société est favorable au fantastique» (G. Millet et D. Labbé 2005: p. 99) et que «chaque fois, cette création a été la résultante d'un bouleversement, d'une rupture dans le type de société» (R. Bozzetto et A. Huftier 2004: p. 9). Etant donné que «certaines œuvres non seulement décrivent en détail les rouages d'une société plus ou moins fictive, mais en fournissent un ensemble cohérent et systématique de clefs d'analyse» (P. Dirckx 2000: p. 37), ces dernières permettront sans doute de relever les couleurs locales du fantastique en vue de mieux l'interpréter et l'appréhender.

De quel «bouleversement» s'agirait-il pour inspirer le fantastique africain subsaharien? Le «sentiment tragique de la vie» dans ses traditions orales à fonction fortement sociale? Les péripéties de son histoire douloureuse (la traite des esclaves noirs, la colonisation, les dictatures, les guerres sanglantes...)?

## 2. Pour une lecture du fantastique africain subsaharien

### 2.1 Structures signifiantes du fantastique

*La Vie et Demie* (S. Labou Tansi 1979) est l'histoire de la décolonisation de la Katamalanasia au lendemain de son indépendance. A la tête du pays, le Guide Providentiel fonde la gestion de son pouvoir politique sur l'idéologie du «communautarisme tropical». Sa plénitude de l'être et du pouvoir le conduit cependant dans l'autocratie et il sombre dans la démesure: «le compteur enregistreur des fusillés marquait entre quatre et cinq cents par jour les deux premiers mois qui suivirent l'arrestation de Martial» (S. Labou Tansi 1979: p. 29). Cette mégalomanie se gonfle, s'étire et devient foisonnante à travers des générations des «Guides Providentiels» et enferme ainsi le peuple katamalanasien dans une dictature cynique, ubuesque.

Mais, à cette situation d'enfermement, de persécution s'oppose la résistance de Martial, au prix du sacrifice suprême:

le Guide Providentiel se fâcha pour de bon, avec son sabre aux reflets d'or il se mit à tailler à coups aveugles le haut du corps de la loque-père, il démantela le thorax, puis les épaules, le cou, la tête; bientôt il ne restait plus qu'une folle touffe de cheveux flottant dans le vide amer, les morceaux taillés formaient au sol une sorte de termitière... (S. Labou Tansi 1979: p. 16).

La réponse de Martial reste pourtant ferme: «je ne veux pas mourir cette mort» (S. Labou Tansi 1979: p. 13), lance-t-il au Guide et à tous ses successeurs. Une résistance cruellement cynique, à son tour.

La trame du récit repose alors sur l'énigmatique confrontation entre une dictature ignoble des vivants et une résistance mystérieuse du «mort»: confrontation qui donne ainsi lieu aux «aventures fantastiques».

*Enfer mon Ciel* (S. Muyengo Mulombe 1996), quant à lui, est l'histoire de l'immigration du Zadi landais Adolphe vers l'Europe. Désespéré par la dégradation «sanglante» des conditions de vie dans son pays, en Afrique, Adolphe décide d'aller chercher mieux ailleurs, en Europe. Mais, pour réunir «beaucoup d'argent» nécessaire à son voyage «clandestin», Adolphe est obligé de vendre une maison familiale à l'insu de son père:



je dois commencer par vous demander pardon pour ce que vous allez lire dans cette lettre. [...] J'ai mille fois réfléchi avant de faire ce que j'ai fait, c'est-à-dire avant de vendre notre maison du Quartier Madamé. Je vous demande pardon et surtout je vous supplie de ne pas beaucoup parler de peur que malheur m'arrive. [...] Je sollicite votre pardon et votre bénédiction. [...] Tôt ou tard, vous serez fier de moi (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 37-38).

Le père d'Adolphe prend acte de la promesse de son fils: «j'attends de toi ce que l'on peut attendre d'un homme» (S. Muyengo Mulombe, 1996: p. 50), répond-il à son fils. Cependant, les conditions de vie difficiles des «sans papier» en Europe ne permettent pas à Adolphe d'honorer ses engagements, à savoir s'occuper de sa famille «restée au pays». L'attente devient longue. Son père s'impatiente: «j'attends, j'attends, j'attends toujours ce que tu es allé chercher en Europe. [...] Le fils de Lebé, qui est parti après toi, fait déjà des choses extraordinaires pour sa famille.» (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 67). Adolphe s'en inquiète. A juste titre parce que, révèle-t-il, «ne dit-on pas en famille que c'est lui qui mange toutes ses femmes? A cinquante ans, il était à son quatrième veuvage; Je voudrais ne pas croire que mon père était sorcier, mais on le disait tellement que cela était devenu une évidence.» (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 39) Et l'impensable ne tarde pas à venir :

un soir, quelle n'avait pas été ma surprise? Il était exactement vingt heures, après le générique des informations, j'avais vu un grand noir apparaître sur le petit écran. [...] j'avais constaté que ce visage m'était absolument familier. Quelques secondes après, j'avais reconnu le visage de mon père. Le vieux Lola s'adressait à moi en me disant: "Adolphe, je te dis et je ne me répéterai plus, si c'est vraiment moi ton père, tu verras" (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 132).

Entre temps la police est à la porte. Le lendemain, Adolphe se retrouve devant la maison de son père sans rien y comprendre: «c'était bizarre mon entrée dans le quartier, c'était bizarre mon retour au pays. [...] J'avais l'air de quelqu'un qui sortait de derrière la maison.» (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 8)

Enfin, *L'Ogre Empereur* (Kompany wa Kompany 1996) raconte l'histoire de Tamfumu, général-sorcier, en quête d'élévation à «la couronne impériale» dans la confrérie des sorciers. Aucun prix ne doit l'arrêter pour y parvenir:

pour son investiture au poste de général-sorcier, Tamfumu avait offert son père, sa mère, ses frères, ses dix enfants et ses six

premières femmes aux électeurs. De plus, dans les rues de Kinshasa, ses filets avaient rapporté une centaine de pièces de “gibiers humains”. Bien plus qu’une gâterie ! Et voilà qu’on lui demandait encore mille six cents “têtes d’hommes” pour la fabrication d’un lit volant. Le double, si de surcroît il voulait un trône. (Kompany wa Kompany 1996: p. 8)

Aussi, par sa «poudre ensorcelante» aux effets multiples, Tamfumu réalise-t-il tout un programme de tueries: accidents mortels de la route, conflits sanglants, émeutes d’étudiants... programme qui se termine par une hécatombe:

Tamfumu longea rapidement le chemin de fer. La gare secondaire n’était plus qu’à huit cents mètres. Dès qu’il l’eut atteinte, il fit mine de flâner et réussit à poser une feuille ensorcelante dans six des dix wagons de voyageurs formant le convoi et le train siffla le départ. [...] Lorsque, à hauteur de la Neuvième Rue, il freina et répartit à nouveau brusquement, les six voitures ensorcelées se détachèrent tout d’un coup et quittèrent les rails. Telles des bolides, elles s’enfoncèrent dans un champ de manioc où elles se renversèrent en s’entrechoquant dans un fracas apocalyptique. [...] On ramassait les cadavres par débris. Des bras coupés, des jambes ensanglantées, des mains informes, des têtes atrocement écrasées... (Kompany wa Kompany 1996: p. 165 et 166)

## 2.2 Manifestations du fantastique

Le fantastique se manifeste généralement à trois niveaux, à savoir par la terreur et ses causes, la terreur et ses effets, la terreur et sa modalisation dans le récit.

De quoi est-il question dans *La Vie et Demie*? Relative à la «matière-objet» du récit, cette question conduit naturellement à son univers thématique. Il s’agit, dans ce roman, de la confrontation de deux forces, Oppression et Résistance:

la loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s’en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu’il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. [...] La loque-père restait debout, souche de plomb, sourcillant, il respirait comme un homme qui vient de faire l’acte. [...] Le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l’aine comme on ouvre une chemise à fermeture Eclair, les tripes pendaient, saignées à blanc, toute la vie de la loque-père était venue se cacher dans les yeux, [...] le Guide Providentiel enfonça le couteau de table dans l’un puis dans l’autre œil, il en sortit une gelée noirâtre qui coula sur les joues et dont les deux larmes se rejoignirent dans la plaie de la gorge, la loque-père continuait à respirer... (S. Labou Tansi 1979: p. 12-13)

Partie pourtant du réel, gestion d'un pays nouvellement indépendant, cette confrontation sous-tend tout le récit en connaissant progressivement un glissement vers le surnaturel, par le processus de transformation ou de symbolisation, pour devenir un contenu symbolique.

En effet, l'ignominie de la dictature du Guide Providentiel, face au «non» catégorique de Martial (loque-père), bascule vers une oppression absurde face à une opposition surnaturelle. L'inconcevable devient réalité: réduit en «pâté» et en «daube», «bouffé» par sa femme et ses enfants sur ordre du Guide Providentiel, Martial s'entête, multiplie ses apparitions pour l'inconfort, le malaise du Guide Providentiel: «quand il voulut rejoindre son lit [...], le Guide Providentiel y trouva le haut du corps de la loque-père qui avait sali les draps “excellentiels” au noir de Martial. Le guide entra dans une rage infernale...» (S. Labou Tansi 1979: p. 19)

La «rage infernale» du Guide Providentiel nous emmène à une autre manifestation du fantastique dans ce récit: les effets de la terreur. En effet, l'étrange situation conflictuelle entre le Guide Providentiel et Martial apparaît comme une falsification, une dénaturation du réel d'abord pour le dictateur. Impossible d'en finir avec son Opposant:

dans sa chambre, le Guide Providentiel eut une écoeurante surprise. [...] Il voulait impressionner son épouse par son [...] énorme machine de procréation taillée à la manière de celle des gens de son clan [...] Il bandait tropicalement, mais sur le lit où il s'était tropicalement jeté, ses yeux encore embués de vapeur de champagne providentiel, ses premières caresses rencontrèrent non le corps formel de sa femme, mais simplement le haut du corps de Martial saignant noir et frais sur son linge de noces. Il en devint malheureux. [...] Quand le haut du corps se retira, le Guide Providentiel vit sa femme étendue au pied du lit. [...] Chaïdana attendait, mais dès que le Guide Providentiel la touchait, le haut du corps de Martial remplissait les yeux du guide, qu'ils les ouvrit ou qu'il les fermât, il en devenait impuissant sur le coup. Cette situation devait durer deux ans pleins. (S. Labou Tansi 1979: p. 54, 55, 56)

Exaspéré, le Guide Providentiel ne sait plus à quoi s'attendre. Perplexe, il ne sait plus s'il faut menacer ou supplier. Déséquilibré, il n'y comprend plus rien: «tu devais déjà mourir, Martial. Tu devais déjà trouver une mort qui te suffise», s'inquiète-t-il (S. Labou Tansi 1979: p. 55). «Le fantastique résulte alors moins de l'hésitation entre ces deux [figures] que de leur coexistence paradoxale [permanente] et du “jeu” qu'elle permet au texte et au lecteur.» (A. Schaffner 2002: p. 192)

Le même ébranlement se ressent ensuite chez le lecteur. Non seulement le monstrueux carnage commis par le Guide Providentiel est ahurissant mais aussi l'hécatombe causée par la «dose de champagne Chaïdana», en lutte contre la dictature, est horrifiante:

au cours de la première année qui avait suivi son coup avec monsieur le ministre des Affaires intérieures chargé de la sécurité de Yourma, Chaïdana avait terminé sa distribution de mort au champagne à la grande majorité des membres les plus influents de la dictature katamalanasienne, si bien qu'à l'époque de la mort du ministre de l'intérieur, chargé de la sécurité, il y eut des obsèques nationales pour trente-six des cinquante ministres et secrétaires... (S. Labou Tansi 1979: p. 49)

C'est surtout par sa modalisation que le fantastique se manifeste particulièrement au lecteur. Le travail d'écriture met effectivement en œuvre le processus de symbolisation et construit la terreur avec ses causes et ses effets. Pour ce faire, Sony Labou Tansi se sert principalement des structures de la contradiction. Celle-ci sous-tend en effet le récit et part de son sociogramme: l'autocratie et la révolte qui s'y oppose. Cette conjoncture conflictuelle se construit, se développe et se maintient alors dans la trame du récit par la cohabitation permanente et progressive de ces deux situations typiques: alors que le Guide providentiel renforce sa cruauté par la multiplication de sa forme (cf. enfoncer le couteau dans la gorge, ouvrir le ventre, enfoncer le couteau dans les yeux, user du revolver, du PM, du grand sabre, de l'empoisonnement, prolifération de générations de guides providentiels...), Martial y oppose la diversité de ses apparitions (cf. le noir de Martial, ses mots, ses gifles extérieures et intérieures, son odeur, la mort...). L'accumulation des faits contradictoires entretient et pérennise ainsi l'effroi.

Le glissement de la réalité s'aperçoit également à travers une double macro-structure hyperbolique. Celle qui crée la figure du Guide Providentiel: sa personne, ses activités, ses actes, ses successions... tout est tellement grossi que l'insolite surgit et agace:

la colère du guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père ravagea le pays au moment où les gens de Martial jetèrent dans son lit quatorze kilos de tracts où était écrit un seul mot: ENFER; Il ordonna que fussent jetés au feu [...] tout document, tout bout de papier où serait écrit, en quelque langue que ce fût, le mot «enfer». [...] La guerre contre le livre dura neuf ans, neuf mois et onze jours. [...] Par la suite, on associa le mot "enfer" au mot "douleur": on interdit la douleur sur toute l'étendue du pays – on cessa de pleurer

les morts [...] on brûla les douloureux. [...] La liste des interdits s'allongea rapidement et on arriva à une forêt d'interdits, où les gens crevaient mangés par le lion de la cruauté. (S. Labou Tansi 1979: p. 133, 134-135)

Le paroxysme de la macro-structure hyperbolique se trouve dans la prolifération d'identités de Chaïdana qui use de son sexe comme une arme contre la dictature: «c'est ainsi que Chaïdana avait été Mme Duento-Kansa de Lavampire, Mme Samananta, Mme Moushiesta Mme Awi-Mourta, Mme Yoani Buenzo, ...[...] Chanka Seylata était la deux cent quatrième identité de Chaïdana, celle qui allait l'emmenner au tombeau.» (S. Labou Tansi 1979: p. 50 et 77) Cette marque de l'excès force les frontières du réel et devient à son tour symbolique. Le même effet se produit par les structures anaphoriques notamment de la question récurrente «où est-elle?» qui rythme, en leitmotiv, le martyre du docteur Tchi, Médecin du Guide Providentiel, après la disparition de Chaïdana. L'itération de la question «où est-elle?» rend celle-ci effrayante en ce sens qu'elle n'attend plus de réponse mais elle annonce plutôt chaque fois une nouvelle séance de torture du Docteur Tchi. Il s'agit là du «jeu du conteur fantastique [qui] consiste à la fois à développer la dimension ludique de l'activité littéraire et à multiplier, ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, les variations sur des motifs effrayants» (A. Schaffner 2002: p. 186-187).

En outre, les descriptions des éléments macabres ou considérés comme tabous rendent réel l'impensable. Aussi, l'odieuse figure de psychopathe du Guide Providentiel «naturalise»-t-elle ces propos: «on l'avait emmené à poil devant le Guide providentiel qui n'eut aucun mal à lui sectionner le “Monsieur”», ou encore, en ce qui concerne la figure de la fille de Martial: «Chaïdana était nue, avec deux coupes de champagne, l'une posée sur le sein droit, l'autre sur le sexe. Elle garda les yeux fermés.» (S. Labou Tansi 1979: p. 36 et 68) L'indicible est bien dit dans le contexte de ces figures.

Cependant, *La Vie et Demie* offre le cas du «système de tension entre [le fantastique et le merveilleux] par lequel la fiction peut tirer la force de ses effets et sa signification» (D. Mellier 1999: p. 43). En effet, le dialogue entre le Guide Providentiel et Martial semble faire passer les apparitions de ce dernier pour un surnaturel accepté et, par conséquent, semble «briser» le fantastique du récit:

ses tropicalités faillirent répondre mais à ce moment, le haut du corps de Martial remplit les yeux du guide qui tira huit chargeurs

avant de retomber dans l'éternel air de supplication. – Enfin, Martial ! sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi. - Mais Martial se contentait de sourcilier. [...] Le soir, à l'heure du dîner, il eut faim et sa colère tomba, il revint à la supplication: - cesse d'être tropical, Martial. J'ai gagné ma guerre, reconnais-moi ce droit-là. [...] - Mais Martial ne parlait pas. [...]: s'il ne peut pas parler c'est qu'il ne peut pas agir autrement que par sa présence. (S. Labou Tansi 1979: p. 58-59)

Les apparitions de Martial, en tant que revenant, paraissent «normales» dans ce contexte fictionnel mais cela ne «causalise» pas ce surnaturel dans la mesure où si parler à un mort est la chose la plus naturelle ici, ce qui «dérange» ou «ébranle» c'est le sens qu'acquière ses multiples apparitions malgré tous les moyens utilisés par le Guide Providentiel pour le tuer. L'emprise du surnaturel demeure donc dans ce refus catégorique, grossi, de «mourir cette mort». Ce qui agace terriblement le Guide Providentiel. Ici, le fantastique change ainsi d'instance d'apparition. «C'est dans la perspective de la psychologie et du destin [du personnage] que le sens de l'épisode est le plus clair, mais sur un plan symbolique et non événementiel.» (P. Soubias, 1998: p. 103) Le fantastique devient donc symbolique, il se meut, dans ce cas, par «terreur minimale» qu'on appelle le merveilleux. Parler au mort devient naturel dans un contexte culturel où «des morts qui n'ont pas de vivants sont malheureux, aussi malheureux que les vivants qui n'ont pas de morts» (S. Labou Tansi 1979: p. 49), mais le surnaturel surgit de ce rapport au départ réel. Parlant, dans ce sens, à ce sujet, du cas de Djigui dans *Monnè* d'Ahmadou Kourouma, Pierre Soubias précise, à juste titre, que

l'inquiétude ne naît pas exactement du caractère “surnaturel” des zombies, ni du fait que Djigui est le seul à les apercevoir. Ce type d'être et son mode d'apparition est en effet permis et expliqué par la croyance malinké. [...] Néanmoins cette explication arrive ici comme une raison de “se rassurer”, preuve que le phénomène n'est peut-être pas ainsi banal qu'il est prétendu. Le fait de croire aux revenants n'exclut pas de craindre certaines manifestations surnaturelles qui n'entrent pas dans le schéma habituel, de sorte que nous avons bien affaire [...] à fonctionnement de type fantastique. (P. Soubias 1998: p. 101)

Il ne faudrait donc pas parler de la terreur zéro dans le merveilleux. Ce dernier fonctionne dans ce système de tension entre la terreur minimale et maximale: «il est [en effet] incorrect de dire que le merveilleux soit rose. Il n'est pas rose mais multicolore. Il réunit en lui le blanc comme le noir, et se sert de toutes les couleurs de la nature comme de celles de l'imagination humaine.» (V. Timtcheva 2006: p. 129)

*Enfer mon Ciel* présente un autre univers thématique. La situation conflictuelle s'organise par le clivage pauvreté-richesse autour de la question de l'immigration clandestine, même parfois légale, de l'Afrique vers l'Europe avec tout le tragique qu'elle comporte. En effet, l'insécurité sociale, morale, psychologique... règne à Kibourg, capitale du Zadiland: «la cohorte de gens descendaient en ville d'où ils revenaient avec de grands colis. Tous les magasins, les hôtels, les résidences des étrangers et les beaux palais de Kibourg étaient mis à sac. [...] Partout il y avait horreurs et désastres, ruines et délabrements.» (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 12 et 20) Il faut donc partir à la recherche de ce qui manque. L'ailleurs devient objet de rêve:

partir, telle était ma décision. Je ne voyais plus ce que j'avais à faire dans ce pays. Tout était par terre; les usines, les entreprises et même les petites sociétés avaient fermé leurs portes. Quant à l'Université, cela faisait plus de deux ans qu'elle n'avait plus ouvert ses portes. Partir, je devais partir. C'était décidé. Très tôt le matin, je m'étais rendu à l'ambassade de France... (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 21)

Ici aussi, le processus de symbolisation se saisit de ce «voyage», quête de mieux, fait tout à fait naturel et réel, et le fait basculer vers le surnaturel quand Adolphe, «Clandestin» en France, en proie aux menaces de son père, proférées à l'écran de son poste téléviseur en France, se retrouve «rapatrié» dans son pays de manière qu'il ne s'explique pas: «des femmes se regardaient et murmuraient des choses. Oui, c'était bizarre mon entrée dans le quartier, c'était bizarre mon retour au pays.» (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 8). Les causes de la «terreur» sont là.

La réaction d'Adolphe laisse également transparaitre cette terreur. Que la rumeur laisse entendre que son père est sorcier reste dans les limites de la réalité. Ce n'est que la rumeur: «ne dit-on pas en famille que c'est lui qui mange toutes ses femmes ? [...] Je ne voudrais pas croire que mon père était sorcier...» (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 39) Par ailleurs, que son père s'impatiente, s'énerve parce que son fils, en Europe, ne lui envoie pas de biens matériels promis, cela reste également dans les frontières de la réalité; c'est normal, explicable: «le fils de Lebé, qui est parti après toi, fait déjà des choses extraordinaires pour sa famille. Dernièrement il a envoyé à son père une voiture qu'ils ont vendue pour aménager leur parcelle. Voilà au moins un homme...» (S. Muyengo Mulombe, 1996: p. 67) Mais, que son père apparaisse à l'écran de la télévision, en Europe, à la chaîne XL, le menaçant, et

qu'il ne soit vu que de lui seul Adolphe, cela dépasse les limites de la raison humaine:

c'était vraiment mon père et par le visage et par la voix. Directement, je m'étais levé de mon fauteuil pour éteindre l'appareil. Ne sachant plus où donner de la tête, j'étais sorti dans la rue. Je posais la question aux gens que je rencontrais: "vous n'avez pas vu l'homme de tout à l'heure à la chaîne XL?" Personne ne me répondait. Je m'étais mis à courir dans tout le quartier Milmurs. [...] Mon père, j'ai vu mon père à la télévision, à la chaîne XL, pendant les informations... Le sorcier, le sorcier, je vous assure que c'était lui. Mon père, c'était mon père... (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 132)

L'angoisse d'Adolphe est visible, totale. Elle est même accentuée, elle devient «horreur» par les propos de son compatriote Rémy: «tu délires, mon cher Adolphe, j'ai suivi à l'heure les informations à la chaîne XL du début à la fin. Mademoiselle Solenn Soleil a parlé seule tout au long du journal. Tu dois avoir rêvé, tu délires...» (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 133) Qu'Adolphe se retrouve à Zadiland le lendemain de cette «mystérieuse visite médiatique» de son père, malgré la curieuse présence de la police chez-lui le même lendemain, cela conduit à une véritable anxiété: «à défaut de prouver, reste à en éprouver l'inquiétante étrangeté.» (J. Le Guennec 2002: p. 213)

Se retrouvant dans le «je» narrateur représenté, le lecteur vit la même épouvante qui s'aperçoit à travers ces interrogations: le visage de son père à l'écran, la menace «tu verras», l'arrivée immédiate de la police, le «retour bizarre» au pays... y a-t-il des liens possibles entre tous ces événements? Lesquels? L'explication naturelle n'y répond pas. L'acceptation du surnaturel ne passe pas non plus d'autant plus que la présence de la police apporte le grain de sable qui brouille cette piste et fait maintenir par conséquent le doute. La perception de ces liens est nettement ambiguë, d'autant plus que

la littérature fantastique, genre extrêmement codé et dont le but est de susciter des émotions chez le lecteur, se prête particulièrement aux interrogations sur la stratégie textuelle. [...] Le texte apparaît [effectivement] comme une sorte de défi au lecteur, à la fois de l'ordre du *déchiffrage littéral* du sens d'un texte ouvertement lacunaire (que s'est-il vraiment passé?) et, à un autre niveau, de *l'interprétation* (qu'est-ce que cela signifie? que veut-on me faire comprendre?). (A. Schaffner 2002: p. 186 et 192).

Le processus de symbolisation du récit apporte plutôt un éclairage sur la construction de «l'hésitation». Par sa fonction



paratextuelle qui annonce déjà la situation conflictuelle du récit, l'oxymore du discours intitulant, «enfer mon ciel», se retrouve à la fin du «voyage» d'Adolphe, une fin inexplicable.

C'est surtout par un ordre narratif «embrassé», deux macro-séquences narratives dont la deuxième s'enclasse dans la première, que Sébastien Muyengo Mulombe tisse le fantastique de son récit. En effet, à la manière de la tragédie classique où l'on sait d'avance que les dieux vont l'emporter sur les hommes et où l'intérêt de la pièce réside dans «comment» ils vont l'emporter, *Enfer mon Ciel* s'ouvre par un «incipit tonitruant», début de la première macro-séquence: le retour bizarre au pays, l'entrée bizarre dans le quartier, sous forme de suspense. Le début du récit informe donc le lecteur de ce retour «bizarre», bizarre parce que le «je» narrateur ne se l'explique pas:

dans un sommeil qui n'en était pas un, j'entendais le convoyeur crier à tue-tête les arrêts des bus. Cela faisait plus de trois ans que je n'avais plus entendu ces cris. A Tolosa les métros parlent: "Esquirol, Esquirol, prochain arrêt saint Cyprien...[...]" Et dans cet état de semi-éveil, je me souvenais de cette image vue à la télévision. C'était vraiment mon père [...] Je l'ai bien vu. [...] Je continuais à somnoler tout le long du trajet [...] C'était vraiment la voix des convoyeurs des fameux bus de Kibourg qu'on appelle Mambeta [...] Ouvrant les yeux, je me suis retrouvé effectivement au milieu des gens dans le bus Mambeta [...] J'avais du mal à l'accepter. J'ai frotté les yeux pour mieux voir. J'ai bien vu; aucune erreur, c'est dans le fameux bus Mambeta que je me trouvais, sur la ligne 11 qui mène vers le quartier Tangila où vit ma famille. [...] Je n'en revenais pas du tout. [...] J'ai revu toute ma journée d'hier [...] Je me rappelais la manière dont on s'était séparé avec Angelina avant de prendre mon bus de retour. Il était dix-sept heures, et c'était la ligne 148 de Semvas [...] et non pas la ligne 11 de ce fameux bus Mambeta. Comment m'expliquer que je me trouve ici à une distance de huit heures de vol d'avion? (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 7-8)

Avant de répondre à cette question, pour fermer cette macro-séquence, la deuxième s'ouvre dans une longue analepse pour présenter une série de faits complémentaires, nécessaires à la compréhension de la deuxième partie de la première macro-séquence. C'est alors que le lecteur est successivement informé des motivations du «voyage» d'Adolphe, du voyage lui-même, de son séjour clandestin et de tous les déboires qui en découlent, des attentes non satisfaites de son père et de l'impatience de ce dernier. Vient enfin la «réponse» à la question relative au «retour bizarre»: menace du père à la télévision en Europe, délire d'Adolphe, présence de la police et... retour bizarre au pays. L'inconcevable devient réalité: «j'avais complètement perdu la tête, j'étais devenu

fou», murmure Adolphe. La première macro-séquence se referme. Le récit a commencé par sa fin. «La stratégie narrative [...] consiste ici à déjouer les attentes du lecteur en le conduisant à un autre dénouement que celui qui était attendu, ou au même mais par un chemin de traverse.» (A. Schaffner 2002: p. 197)

L'univers thématique de *L'Ogre Empereur* s'ancre dans la bipolarisation de la vie humaine en Bien et en Mal. En effet, le récit se déroule essentiellement dans le monde des sorciers qui incarne le Mal, source de l'irrationnel de la vie:

un sorcier qui veut s'élever au-dessus de la médiocrité commence par manger son père, sa mère, tous les siens, quoi. Il ne doit pas du tout s'encombrer de scrupules sentimentaux. [...] Chez nous, il n'y a pas de pitié, tiens-le-toi pour dit. Nous ne nous comportons pas comme dans le monde des hommes. Chez les sorciers, bien régner c'est dominer, écraser, tyranniser. C'est se conduire, si tu veux, en cruel despote, en monarque absolu. [...] Il était heureux de pouvoir enfin faire du mal à autrui. Depuis qu'il avait bu le liquide sombre, il se sentait enclin à une extrême méchanceté. A chaque instant, un violent désir de nuire à quelqu'un le submergeait. (Kompany wa Kompany 1996: p. 77 et 140)

L'homme, dans «le monde des hommes», aspire naturellement à la connaissance, au bonheur, mais les limites de sa raison ne lui permettent pas d'atteindre ces aspirations pourtant naturelles. Pourquoi en effet doit-il mourir, par exemple? pourquoi doit-il perdre un être cher, parfois dans des circonstances injustes, cyniques? Ce conflit entre son aspiration naturelle au Bien et la pesanteur du Mal est absurde, disent certains philosophes: l'irrationnel de la vie.

Partie du «monde des hommes», l'histoire de Tamfumu bascule dans le surnaturel quand le Mal l'emporte sur le Bien dans le monde des sorciers, quand le Mal devient plutôt une aspiration naturelle de l'homme-sorcier. C'est le lecteur, dans le «monde des hommes», qui vit ce glissement de la réalité «naturelle»: les frontières de sa nature réelle sont transgressées:

Tamfumu se transporta à la croisée des avenues Wangata et Kato. [...] Il jeta en l'air deux pincées de poudre ensorcelante pure. [...] Un Toyota qui venait du côté du passage à niveau accéléra sans raison apparente. Au même moment, une Mazda attirée par la poudre maléfique quitta l'avenue des Huileries et enfila celle de Kato [...] Tamfumu souffla de toute la force de ses poumons sur la poudre aveuglante, préalablement étalée au creux de sa main, en direction de chacune des deux voitures. Le temps pour son sang de faire un tour, il y eut un fracas terrible. Les deux voitures

ensorcelées s'étaient télescopées. Tamfumu accourut, ravi.  
(Kompany wa Kompany 1996: p. 10-11)

Alain Chareyre-Méjan a alors raison de dire que « l'objet du sentiment moderne du fantastique n'est pas le surnaturel mais le caractère irréprésentable de la simple position d'une chose dans l'être » (A. Chareyre-Méjan 1998: p. 4 de couverture), car le lecteur de *L'Ogre Empereur* est effectivement bouleversé, scandalisé même, par la « position » du Mal dans l'échelle des aspirations naturelles de l'homme (sorcier).

Le processus de symbolisation du récit contribue en effet largement à faire du Mal une surnature. La diégèse de l'histoire se veut, dans ce sens, réaliste pour effacer l'impression fictionnelle et ainsi rendre insolite, provocante, l'intrusion de l'incarnation du Mal par le monde des sorciers dans le « monde des hommes ». Des précisions des lieux, des rues notamment, créent des espaces réels. En effet, « la référence des lieux réels exprime, d'une part, une manière d'investir la réalité et, d'autre part, dévoile ses aspects surnaturels » (J. Bencharit, 2002: p. 163:

Tamfumu regarda sa montre. Curieuse amulette, elle consistait en un minuscule crâne d'un fœtus tiré des entrailles d'une jeune femme périée dans un accident de la circulation sur le boulevard Sendwe, à la hauteur de l'avenue Président Bokassa. Il faut dire que sur quinze accidents de la circulation survenant à Kinshasa, quatre au moins se produisaient à cet endroit-là. Trois sur l'avenue de l'Université. Deux entre le rond-point de Bandalungwa et le sanatorium de Makala. Un à la jonction des avenues Wangata et Kato. Le reste réparti entre le boulevard Lumumba – jadis couloir de la mort – et le boulevard du 30 juin, le long de l'avenue Président Kasa-Vubu du centre-ville à Kintambo, sur l'avenue du Flambeau à Ndolo et un peu partout. Y compris à Binza, sur l'avenue Général Bobozo et sur l'énorme autoroute de l'aéroport. (Kompany wa Kompany 1996 : p. 9)

Un habitant de Kinshasa peut facilement cartographier ces nombreux endroits hantés des puissances maléfiques. « Ces espaces de malédiction mettent l'accent sur la rationalité des récits car ils rendent plus crédibles le surgissement surnaturel. » (J. Bencharit, 2002: p. 168-169) Par ailleurs, des descriptions macabres des faits qui s'y déroulent virent progressivement vers une écriture de l'excès, vers des structures hyperboliques produisant diverses figures du Mal:

il eut soudain l'impression que son cœur se vidait de tout sentiment d'amour, de pitié, de charité, et qu'en revanche, il s'emplissait d'amertume, de médisance, de jalousie, de méchanceté, de malveillance, de haine, de cruauté. S'étant brusquement levé, il arracha la baguette à sa tante et, les yeux fous, se mit à frapper son père comme un sourd. (Kompany wa Kompany 1996: p. 102)

C'est là le paradoxe où chacun de ces visages du Mal dénature l'homme et même toute la Nature. Le récit devient du coup une écriture du contraire:

chez nous, un père couche avec sa fille, une mère avec son fils, un beau-père avec sa bru, une belle-mère avec son gendre, une tante avec son neveu et un oncle avec sa nièce. Chez nos animaux, une poule copule avec un canard, un chien avec une chèvre, une brebis avec un porc, un chat avec une lapine, une vache avec un cheval. C'est ça la quintessence de la sorcellerie. Nous faisons le contraire de ce qui se passe chez les hommes. Chez nous, tout marche à contresens. Il n'y a pas de logique et la honte n'existe pas. (Kompany wa Kompany 1996: p. 95)

Ce nouveau réel qui surgit du monde des sorciers, cette «quintessence» contre-nature, incestueuse, acquiert, par son épaisseur, le caractère subversif vis-à-vis des réalités sociales, culturelles et anthropologiques du lecteur, surtout s'il s'agit d'un lecteur africain subsaharien. Il devient symbolique, porteur d'une «expérience humaine fondamentale» (B. Terramorsi 1994 : p. 14). Cette construction du sens conduit à la «mise en crise, à travers l'expérience fantastique, des perceptions communes de la réalité» (D. Mellier 1999: p. 15).

Enfin, le jeu de mise en abyme contribue également à «faire jouer les frontières entre fiction et réalité, entre le monde du texte et celui du lecteur» (A. Schaffner 2002: p. 199). Kompany wa Kompany y recourt pour faire raconter trois récits d'initiation à la sorcellerie: le récit 3 (initiation du grand-père de Tamfumu, initiateur de ce dernier) se raconte dans le récit 2 (initiation de Tamfumu) et celui-ci dans le récit 1 (quête de la dignité impériale de Tamfumu où se raconte l'initiation du Monarque-sorcier de Marsié, pays voisin). La particularité de ces mises en abyme est qu'elles s'introduisent par des cadres d'énonciation qui théâtralistent les trois récits: « qui êtes-vous? Je voudrais avant tout connaître vos origines, l'histoire de celui qui vous a initié. Vous comprendrez que je suis obligé de prendre cette précaution étant donné que ces temps derniers...»/ Et plus loin: «Sois gentil, pépère, raconte-moi ne fût-ce qu'un tout petit peu comment tu as été initié...»/Et enfin: «- que me vaut l'honneur de cette visite impromptue, mon frère? – Avant de vous le dire, j'aimerais, moi aussi, connaître votre histoire: qui vous êtes, qui vous a initié et de quelle manière; Je vous préviens que si elle ne colle pas, je vous mange devant vos sujets...» (Kompany wa Kompany 1996: p. 56, 79 et 135)

Le narrateur s'efface pour céder la parole aux personnages. Cette délégation de parole ou de point de vue a «pour fonction de faire participer, au moins en apparence, le lecteur au déroulement du [récit], de l'y impliquer comme s'il était lui-même réellement [concerné].» (A. Schaffner 2002: p. 199) La théâtralisation du récit relève sans doute de la conception africaine de «conter» qui est une activité collective. «Bien sûr le spectacle est mené par le conteur, mais il est le produit de toute l'assistance. La collaboration de celle-ci est de diverses manières: par la danse, par les chants, par les réponses aux devinettes, aux énigmes ou aux proverbes, etc.» (M. Amuri Mpala-Lutebele 2008: p. 27-28) Tout le monde est impliqué, concerné par le «spectacle».

Le fantastique apparaît, en dernière analyse, comme un fait littéraire, résultat d'un travail d'écriture: une transgression. Mais, «par son caractère même, par son apparente absurdité, ou simplement par son caractère impossible, [la littérature fantastique] interpelle, elle provoque l'interprétation. Elle exige une recherche de sens là où celui-ci paraît absent.» (J. Le Guennec 2002: p. 21)

### **2.3 Fonctions du fantastique: une métamorphose cathartique**

Les fonctions littéraire et sociale du fantastique se remplissent dans la matérialisation de son essence même, celle d'une double métamorphose: le passage de la matière à l'esprit et de l'esprit à la matière, autrement dit la transgression des lois du monde réel par le surnaturel. Cette dernière permet alors de nommer l'innommable en vue de produire des effets cathartiques.

L'«avertissement» de *La Vie et Demie* est explicite à ce sujet. L'auteur part d'un constat amer: «moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir – d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors?» (S. Labou Tansi 1979: p. 9). A une idée sa forme, dit-on. C'est donc consciemment que Sony Labou Tansi choisit de faire peur, et pour ce faire il doit «violer» les frontières de la réalité: «j'écris pour qu'il fasse peur en moi. Et, comme dit Ionesco, je n'enseigne pas, j'invente. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp.» (S. Labou Tansi 1979: p. 9)

Aussi, Sony Labou Tansi parle-t-il «en chair-mots-de-passe» pour dénoncer la corruption d'une classe politique, la stérilité d'une époque, celle «où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie» (S. Labou Tansi 1979: p. 9). En effet, au lendemain de son

indépendance, la Katamalanasi sombre plutôt dans la paupérisation du peuple par le surgissement de son nouveau Maître pour une «nouvelle colonisation»:

les routes allaient dans trois directions, toutes: les femmes, les vins, l'argent. Il fallait être très con pour chercher ailleurs. Ne pas faire comme tout le monde c'est la preuve qu'on est crétin. [...] L'indépendance avait vraiment déçu, et avec elle, Dieu qui l'avait envoyée. On s'était donc fait recruter par la bière, les vins, les danses, le tabac, l'amour pissé comme on crache, les boissons obscures, les sectes, la palabre – tout ce qui pouvait empêcher d'être la mauvaise conscience des Excellences. Ici devint le pays des corps et des sangs. (S. Labou Tansi 1979: p. 34 et 112)

L'indépendance a vraiment déçu en Afrique: à la manière de la tragique expérience de Sisyphe de la mythologie grecque, l'Afrique vit l'odieux drame du phénomène de circularité ou l'éternel recommencement dans le processus d'indépendance, de libération: après la colonisation, elle doit se libérer des dictatures ignobles, après celles-ci il faut recommencer le combat pour se libérer des coups d'états militaires et des guerres sanglantes. Sans compter des rébellions internes, de l'Afrique du Nord à la Corne de l'Afrique en passant par l'Afrique centrale, de l'Afrique de l'Ouest à celle de l'Est, des guerres motivées surtout par des intérêts égoïstes deviennent la source d'acquisition et de légitimation du pouvoir des Dirigeants africains. Pour cracher ce mal-vivre et pouvoir ainsi s'en libérer, *La Vie et Demie* opte pour l'écriture de l'excès, cet art qui a «la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence» (S. Labou Tansi 1985: p. 11): langage macabre, figures de sanguinaire, de zombie, de révolutionnaire... tout cela, moulé dans des structures hyperboliques, caricaturales, pour dénoncer, faire prendre conscience, briser le silence..., surtout après cet amer constat: «on a toujours pensé que l'Afrique était la civilisation de la parole. Je constate tout le contraire: nous sommes vraiment la civilisation du silence.» (S. Labou Tansi 1985: p. 9) L'auteur de *L'Anté-peuple* n'est pas le seul à s'en offusquer.

La sonnette d'alarme [...] est partie des écrivains africains, de 1960 à 1980. [...] *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *Violent était le vent* de Charles Nokan, *Xala* de Sembene Ousmane, [...] tous ces romans, à travers des héros problématiques, traduisent tour à tour la déception causée par les nouveaux dirigeants africains, la stérilité ou l'impuissance d'une époque, d'une classe politique. (M. Amuri Mpala-Lutebele 2005: p. 101-102)

Aujourd'hui, la pérennisation au pouvoir – à tout prix – maintient le cercle infernal, mais la lutte de l'indépendance, de la

démocratie continue: «je ne veux pas mourir cette mort», semble reprendre en échos «le printemps arabe». En dernière analyse, il s'avère qu'«en dépit des apparences, le fantastique n'est pas une approche du surnaturel, mais du réel» (J. Malrieu, cité par D. Mellier 1999: p. 73).

Mais, au-delà de cette vision idéologique qui transparait du récit de Sony Labou Tansi, l'esthétique du fantastique, consacrée ici par la désacralisation du mot, du langage, offre au lecteur une écriture où «le sens n'est plus confortablement tapi dans un contenu narré, mais produit par une structure ouverte et polysémique» (J.K. Bisanswa 2009: p. 14). Ce qui témoigne de l'affermissement de l'écriture littéraire africaine moderne, notamment par son esthétique du fantastique.

L'«hésitation» d'Adolphe dans *Enfer mon Ciel* interpelle surtout par sa fonction sociale quand elle conduit le lecteur à l'activité intellectuelle, inhérente au fantastique. Toutes ces questions sans réponse relatives au «retour bizarre» transcendent la société fictionnelle pour stigmatiser, sous un autre angle, la même responsabilité de nouveaux dirigeants africains vis-à-vis du mieux-être de leurs populations, obligées de fuir la terre natale pour aller subir la tragédie de l'immigration en Europe, à la recherche d'une sécurité sociale alors que «l'Afrique doit aussi devenir un paradis et les Africains ont le devoir d'y travailler, encadrés dans des projets de développement durable et global par une classe politique responsable» (M. Amuri Mpala-Lutebele et J. Kashombo Ntompa 2010: p. 41). C'est certainement à cela qu'Adolphe convie ses compatriotes immigrés en Europe:

vous voulez qu'on revendique un peu plus de dignité et respect de la part de nos hôtes. [...] Je me dis toujours que la dignité ne se revendique pas; on est digne ou on ne l'est pas. [...] Cette affaire du trafic d'enfants, de drogues, de passeports..., croyez-vous que tout cela nous honore? [...] Notre lutte doit d'abord se tourner envers nous-mêmes. [...] C'est bien facile de marcher dans les rues de Tolosa, alors que chez-nous, ceux qui osent marcher sont écrasés par des chars de guerre. [...] Que les plus courageux commencent par rentrer au pays pour se joindre au combat des compatriotes qui, nuit et jour, versent leur sang pour la dignité et la liberté des Zamilandais. [...] Oui, c'est là que doit se jouer le vrai combat. (S. Muyengo Mulombe 1996: p. 119, 120 et 121)

Il faudrait cependant reconnaître ici qu'à propos du drame des immigrés en Europe, la responsabilité est partagée, en ce qui concerne notamment les cas des Africains, entre le nouveau Dirigeant et l'ancien Maître. Si celui-là démissionne de ses

prérogatives de sécuriser les citoyens sur tous les plans, celui-ci contribue malheureusement au maintien de l'état de dépendance de l'Afrique vis-à-vis de l'Europe: pour perpétuer davantage sa «domination», l'ancien Maître dote le pays nouvellement indépendant d'une «bourgeoisie nationale» à sa solde, au détriment de la population.

Ce sont les bourgeoisies nationales dont Fanon parlait sur un ton tellement sinistre. Ces bourgeoisies, en effet, ont souvent remplacé la force coloniale par une force nouvelle basée sur la distribution des classes et qui est une force d'exploitation au lieu de la libération après la décolonisation, on trouve simplement les anciennes structures coloniales reproduites en nouveaux termes nationaux. (W.E. Saïd, cité par M. Amuri Mpala-Lutebele 2005: p. 85-86)

Responsabilité que Sony Labou Tansi traduit laconiquement par l'anaphore rhétorique «la puissance étrangère qui fournissait les guides», leitmotiv du cheminement tragique des Katamalanasiens dans *La Vie et Demie*. Responsabilité à lire également dans le «côté obscur de la FrançAfrique» qu'exhument les accusations actuelles de Robert Bourgi à propos «des financements occultes des campagnes électorales en France par des Chefs d'Etats africains». Une «générosité» contre-nature, préjudiciable à l'Afrique, qui doit plutôt faire «rougir». Il est effectivement temps d'«assainir» les relations Occident-Afrique.

*L'Ogre Empereur* rentabilise son fantastique par sa fonction sociale en abordant une nouvelle dimension, celle qui place l'homme face au sentiment tragique de la vie pour qu'il prenne conscience non seulement de ses limites dans la maîtrise du monde, mais surtout de ses responsabilités par rapport à cet irrationnel de la vie: l'organisation du monde des sorciers vient de l'homme lui-même, de ses faiblesses humaines, de son égoïsme, de ses intérêts personnels. L'Autre n'est qu'une orange à sucer pour soi-même, par tous les moyens:

il eut perdu la face et se serait vu contraint à renoncer définitivement à ses ambitions, éventualité qu'il lui déplaisait d'envisager. Plutôt mourir ! Du matin au soir, Tamfumu ne faisait que soupirer après le trône. Il était prêt à faire sauter le monde pour peu que celui-ci constituât un obstacle à son accession à la dignité impériale. (Kompany wa Kompany 1996: p. 47)

Tamfumu pluriel c'est tout homme vis-à-vis d'un autre homme, c'est tout groupe social vis-à-vis d'un autre, c'est tout pays vis-à-vis d'un autre. Toutes les relations humaines, diplomatiques, de coopération... sont généralement viciées, corrompues, minées, «ensorcelées». Tamfumu c'est l'homme qui divise pour régner,



l'homme qui donne pour appâter, l'homme qui suscite des troubles, l'homme riche qui appauvrit davantage le misérable, l'homme fort qui manipule le faible... L'Homme est un sorcier pour l'Homme. En effet,

comme la psychiatrie a fait voir le fou dans la cité, parmi nous, comme la criminologie commence à faire soupçonner l'assassin dans le quidam rencontré au détour d'une rue, le récit fantastique montre la complexité des êtres ordinaires, tous un peu diaboliques, un peu duplices, un peu fantomatiques, un peu prédateurs à la façon du vampire. (J. Le Guennec 2002: p. 273)

### **Caractéristiques particulières... pour conclure**

Les particularités du fantastique dans le roman africain subsaharien s'inscrivent bien entendu dans la question des champs littéraires africains, notamment par rapport à ses faits inspirateurs, au patrimoine culturel de ses artistes-écrivains (avec une certaine influence sur son mode de fonctionnement), à ses premiers destinataires, à ses lectorats, aux autres instances culturelles qui participent diversement à sa production, sans perdre de vue la délicatesse de l'étanchéité des frontières des champs littéraires en général.

Sans préjudice au caractère universel de tout acte de communication artistique, littéraire donc, les couleurs locales du fantastique africain subsaharien s'enracinent et s'aperçoivent d'abord, à l'instar de toute littérature, dans ce qui l'inspire. Il s'agit là de toutes les préoccupations sociales, culturelles, politiques, économiques... de l'Afrique subsaharienne, et même celles qui concernent l'Homme tout court. Aussi le fantastique africain subsaharien se meut-il essentiellement dans la douloureuse histoire de l'Afrique (la traite des esclaves noirs, la colonisation, le néocolonialisme, les dictatures, les guerres meurtrières, la pérennisation au pouvoir, la lutte pour la démocratie...) avant de s'ouvrir, par son mode de fonctionnement dans les productions littéraires, et de se laisser approprier, apprivoiser même, par tout lecteur qui se retrouverait, d'une manière ou d'une autre, dans le contexte de cette histoire douloureuse. Cette dernière inspire ainsi le «simulacre du monde de la violence» pour produire une parole utile.

Le patrimoine culturel africain apporte également une coloration particulière à son fantastique, précisément à son mode de fonctionnement suffisamment marqué par la magie de ses

traditions orales: la fusion des arts par la théâtralisation du récit, le rapport entre les vivants et les morts, le monde des sorciers, les figures des mythologies... tout cela procède de l'oralité africaine, entendue comme un système d'organisation de la parole, mode de «transmission orale d'un savoir ancestral par le biais de la fiction, [...], la parole [étant] le fondement même de la culture et représent[ant] le savoir, la connaissance» (M. Vauléon 2001: p. 110).

Par rapport à ses premiers destinataires, le fantastique africain subsaharien se particularise par la gravité du contenu de son message: dénoncer, faire prendre conscience, pousser à la révolte, responsabiliser... Ce qui conduit à une écriture de violence et, par conséquent, à la violence d'une écriture, celle des émotions fortes qu'on appellera «nouvelles écritures africaines». C'est ici sans doute l'occasion de rappeler l'alerte donnée par des écrivains africains des années 1980, le vent de la démocratie, soufflé par la *perestroïka*, qui a déraciné, vers les années 1990, l'institutionnalisation des monopartismes africains, et, aujourd'hui, l'avènement du «printemps arabe» et le regard éploré, accusateur, des enfants qui meurent de faim en Somalie:

«la mort banalisée sur les corps désacralisés d'élèves. Ce spectacle, des milliers d'enfants l'ont enduré dans l'Afrique des Partis iniques, des Guides providentiels et des Maréchaux de pacotille. Le roman de Ngandu, *La mort faite homme*, dépasse la simple chronique pour devenir acte d'existence.» (P. Ngandu Nkashama 1986: quatrième page de couverture)

Expression des émotions fortes, «le texte fantastique apparaît ainsi comme une machine à produire de l'émotion.» (A. Schaffner 2002: p. 193)

Par la densité de son esthétique, le fantastique africain subsaharien procède aussi de la dynamique de modernité de la littérature africaine postcoloniale: cette esthétique s'inscrit en effet «dans l'histoire littéraire africaine comme des textes atypiques dont le principal mérite est d'avoir ajusté une réflexion sur ce que nous sommes au cœur d'une métafiction» (J.K. Bisanswa 2009 : p. 14): l'«absence de sens fixée au sein d'une structure forte» dont parle J.K. Bisanswa.

Mais, faut-il enfermer la littérature dans un espace socioculturel donné? Entreprise délicate dans la mesure où, en ce qui concerne le fantastique, «ce qui compte n'est pas tant [le fait inspirateur] du fantastique que le sentiment, et parfois l'expérience

vécue du fantastique: on conçoit alors aisément que ce soit une affaire quasi personnelle (pour l'auteur, le lecteur ou le critique)» (C. Puzin, cité par D. Mellier 1999: p. 32). Par ailleurs, la peur est un sentiment naturel de l'homme, éprouvée et même vécue dans diverses circonstances de sa vie. Elle relève donc de l'essence humaine et, par conséquent, à l'instar des autres sentiments (la joie, la tristesse, le bonheur...), ses manifestations, sous forme de fantasmes, dues généralement à l'irrationnel de la vie, se réalisent depuis que l'homme existe. Cette lutte permanente qu'impose la vie,

toujours présente à l'esprit humain explique [...] la faveur qu'ont rencontrée, de tout temps et dans tous les pays, les inventeurs de fantasmagories: leur génie prête les apparences de la réalité à un univers imaginaire et procure au lecteur conquis l'illusion d'accéder, pour quelques moments au moins, dans cet au-delà qui lui inspire une curiosité nostalgique. (P.-G. Castex 1951: p. 5)

Une expérience humaine, universelle, mais qui se particularise par telle ou telle couleur du moment et du lieu. Tel est le cas, à titre d'exemple, en France où sentant

le besoin d'échapper, par le rêve ou par la révolte, aux contraintes du monde réel [...], les conteurs français ont, dans l'ensemble, plié le genre [fantastique] aux lois particulières d'un esprit national: [...] Ils s'abandonnent moins volontiers à la poésie du mythe et s'intéressent davantage au drame du héros, qui est souvent une projection d'eux-mêmes. (P.-G. Castex 1951: p. 398 et 468)

Tel est également le cas de l'Afrique qui, en proie à la mauvaise gouvernance de sa décolonisation, cherche à (se) faire violence en créant «des émotions [...], qu'on les nomme peur, terreur ou parfois horreur, par la confrontation directe ou indirecte avec l'impossible» (A. Schaffner, 2002: p. 193). Le fantastique est alors aussi un acte de culture. Il s'inscrit dans la recherche des solutions face à la subversion de la Nature. Et en tant que valeurs culturelles, les motifs fantastiques «ne sont ni éternels, ni rigides. Ils évoluent avec la culture. En effet, certains motifs naguère angoissants ne le sont plus aujourd'hui, par contre, d'autres motifs sont nés dans notre civilisation.» (L. Vax, cité par S. Jarrot 1999: p. 76)

Maurice Amuri Mpala-Lutebele (Université de Lubumbashi, RDC)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Maurice AMURI Mpala-Lutebele est Professeur Ordinaire à l'Université de Lubumbashi (République Démocratique du Congo). Il enseigne les littératures africaines francophones, la littérature congolaise de langue française, La stylistique du français et

## Bibliographie

AMURI Mpala-Lutebele, M.

2005. *Littératures africaines francophones du XXème siècle. Une dynamique de développement bradée*, Lubumbashi: Presses Universitaires de Lubumbashi.

2008. *Testament de Tchicaya U Tam'SI*, Paris, l'Harmattan;

2011, «Littérature et acte de culture», in AMURI Mpala-Lutebele, M. (dir.) *Aura d'une écriture. Hommage à Georges Ngal*, Paris, l'Harmattan, 11-18.

2011. «Giambatista Viko ou le viol du discours africain : une pratique d'écriture ironique», in AMURI Mpala-Lutebele, M. (dir.), *Aura d'une écriture. Hommage à Georges Ngal*, Paris, l'Harmattan, 175-184.

AMURI Mpala-Lutebele, M. et KASHOMBO Ntomba, J.

2010. «Le tragique de la rencontre Afrique-Occident: relire aujourd'hui *La Noire de...* de Sembene Ousmane», in MOREL, M. (dir.), *Parcours interculturels. Etre et devenir*, Côte-Saint-Luc, Québec-Canada: Editions Peisaj, 36-42.

BENCHARIT, J.

2002, «L'espace fantastique», in COLLECTIF, *Seignolle et le fantastique. Colloque de Cerisy-la-Salle (du 14 au 21 août 2001)*, Paris, Editions Hesse, 161-169.

BISANSWA, J. K.

2009. *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris: Honoré Champion Editeur.

BOZZETTO, R. et HUFTIER, A.

2004. *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.

CASTEX, P.-G.,

1951. *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Paris: José Corti.

CHAREYRE-MEJAN, A.,

1998. *Le réel et le fantastique*, Paris: l'Harmattan.

---

Les méthodes de la critique littéraire contemporaine à l'Université de Lubumbashi. Il est cofondateur du Centre d'Etudes Littéraires et de Traitement de Manuscrits (CELTRAM) de Lubumbashi; membre Associé du Centre «Écritures» de l'Université Paul Verlaine de Metz; membre fondateur du Collectif «Littératures au Sud»; membre du Centre d'Etudes en Littératures et Cultures Franco-Afro-Américaines (CELCFAAM); membre de l'Association Européenne d'Etudes Francophones (AEEF).

DIRKX, P.

2000. *La sociologie de la littérature*, Paris: A. Colin.

JARROT, S.

1999. *Le vampire dans la littérature du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: l'Harmattan.

KOMPANY wa Kompany.

1996. *L'Ogre Empereur*. Kinshasa: Editions Calmec, 2<sup>e</sup> édition, (Bruxelles: Editions Labor, première édition).

LABOU Tansi, S.

1979. *La Vie et Demie*. Paris: Editions du Seuil.

Le GUENNEC, J.

2002. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*, Paris: l'Harmattan.

MELLIER, D. 1999.

*L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris: Honoré Champion éditeur.

MILLET, G. et LABBE, D.

2005. *Le fantastique*, Paris: Editions Belin.

MUYENGO Mulombe, S.

1996. *Enfer mon Ciel*, Kinshasa-Bruxelles: Editions du Trottoir.

NGANDU Nkashama, P.

1986. *La mort faite homme*. Paris: l'Harmattan.

ROSELLO, M.

1998. «Magie et créolité aux Antilles: le lecteur-dormeur entre suspicion et intime conviction», in COLLECTIF, *Le réalisme merveilleux*, Paris: l'Harmattan, 53-67.

SOUBIAS, P.

1998. «Interférence du récit magique et du récit historique: le cas de Monnè d'Ahmadou Kourouma», in COLLECTIF, *Le réalisme merveilleux*, Paris: l'Harmattan, 91-104.

SCHAFFNER, A.

2002. «Le jeu avec le lecteur dans les récits fantastiques», in COLLECTIF, *Seignolle et le fantastique. Colloque de Cerisy-la-Salle (du 14 au 21 août 2001)*, Paris: Editions Hesse, 185-205.

TERRAMORSI, B.

1994. *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortazar. Rites, jeux et passages*, Paris: l'Harmattan.

TIMTCHEVA, V.

2006. *Le Merveilleux et la Mort*, Paris: l'Harmattan.

TODOROV, T.

1970. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil.

TRITTER, V.

2001. *Le fantastique*, Paris: Ellipses Edition.

VAULEON, M.

2002. «Les résurgences de la voix», in COLLECTIF, *Seignolle et le fantastique*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (du 14 au 21 août 2001), Paris: Editions Hesse, p. 109-118.