



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

Farida Boualit

**L'écriture fantastique africaine francophone :
imitation ou création à travers *De l'Autre côté du
regard* de Ken Bugul**

Abstract: Two theses circulate about the conception of the fantastic African French speaker. For the first, the fantastic African French speaker would be influenced by the fantastic westerner while for the second one the fantastic African French speaker would have a specificity which lies within the scope of aesthetic renewal of traditional forms in response to the context of "violence" and "crisis". We show that these two conceptions are not as contradictory as it appears. We will try to clarify this point, starting by taking a second look at certain definitional characterizations of the fantastic, before then analyzing Ken Bugul's novel, on the other side of the glance.

Keywords: fantastic - fantastic African - fantastic writing - traditional culture - fantastic african french speaker

Résumé: Deux thèses circulent sur la conception du fantastique francophone africain. Pour la première le fantastique francophone serait influencé par le fantastique occidental. Pour la seconde il présenterait une spécificité qui s'inscrirait dans le cadre du renouvellement esthétique des formes traditionnelles en réponse à un contexte de «violence» et de «crise». Nous démontrerons que ces deux conceptions ne sont pas aussi contradictoires qu'il y paraît. C'est ce que nous allons essayer d'expliciter dans notre thèse en commençant par reprendre certaines caractérisations définitionnelles du fantastique, puis en analysant un roman de Ken Bugul, *De l'Autre côté du regard*.

Mots-clés : fantastique - fantastique africain - écriture fantastique - culture traditionnelle - fantastique francophone -

Liminaire

LES RECHERCHES UNIVERSITAIRES SUR LE FANTASTIQUE francophone africain ne sont pas assez nombreuses pour y déceler des tendances ou des écoles. Cette indigence au niveau de la réception s'explique, en amont, au niveau de la création : une littérature francophone fantastique africaine au sens de paradigme n'existe pas,...ou pas encore. La manifestation du fantastique francophone africain est un phénomène épisodique cantonné soit au niveau des œuvres d'un écrivain, soit logé au sein d'un récit réaliste qui convoque le fantastique par intermittence. Il en va tout autrement du fantastique francophone québécois par exemple qui s'est imposé pour des raisons que ses exégètes ont mis au jour. Nous allons nous contenter de suivre quelques pistes pour alimenter ce débat qui exige de ne pas ignorer les deux thèses qui circulent quant à la conception du fantastique francophone africain en général et maghrébin (ou algérien) en particulier. La première est avancée par certains universitaires comme Beida Chikhi pour qui le fantastique francophone algérien par exemple serait «modélisé par les œuvres maîtresses de la littérature occidentale» (2004: p. 5), eu égard au rôle joué par l'école française en Algérie pendant la colonisation. La seconde l'est par d'autres universitaires comme Thierno Dia Toure qui s'oppose à l'idée d'imitation ou de modélisation du fantastique francophone africain en général. Selon lui, ce fantastique présenterait une spécificité qui s'inscrit dans le cadre du renouvellement esthétique des formes traditionnelles en réponse à un contexte de «violence» et de «crise» (2010: p. 148). Ces deux conceptions ne sont pas aussi contradictoires qu'il y paraît. Il est tout à fait concevable, dans le contexte socio-historique de la colonisation, que des écrivains francophones aient été sensibilisés au fantastique par la littérature occidentale consacrée par la culture académique. Cette «influence» du fantastique occidental (qui reste tout de même à démontrer) n'est pas fondamentalement incompatible avec la spécificité du fantastique francophone africain conçu comme réaction spécifique à une situation de «crise». C'est ce que nous allons essayer d'explicitier en commençant par reprendre certaines caractérisations définitionnelles du fantastique, puis en analysant un roman de Ken Bugul, *De l'Autre côté du regard* que nous considérons comme une des manifestations littéraires typiques de l'écriture fantastique francophone, comme le sont aussi certaines œuvres de Mohammed Dib parues après la trilogie *Algérie*.

Notre objectif en choisissant cette «œuvre majeure» est double. Il s'agit dans un premier temps de montrer que les

similitudes entre «le fantastique africain francophone» et «le fantastique occidental» peuvent s'expliquer autrement qu'en termes d'«influence» ou de «modélisation». Sinon, ce serait le réduire à un simple exercice de style alors qu'elles tiennent à la nature même du fantastique. Dans un second temps, nous attacherons à démontrer que pour saisir le sens du «le fantastique africain francophone», il faudrait chercher, au-delà de ces affinités somme toute superficielles, ses surdéterminations (ou ses conditions de production de sens) dans son rapport au contexte socioculturel. Ces conditions de production de sens vont éclairer la question de la spécificité de ce fantastique caractérisé par ses emprunts à la culture africaine traditionnelle dans sa grande diversité.

Que retenir des définitions du fantastique?

Nous sommes confortée dans l'idée qu'avant d'être un genre apparu en Europe à la fin du XVIIIème siècle, le fantastique appartient d'abord à l'esprit humain. Mariska Koopman-Thurlings, dans un ouvrage justement intitulé *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, justifie cette thèse en ces termes:

Du point de vue sémantique, le fantastique en tant qu'expression de l'imaginaire humain, est aussi ancien que l'humanité. Nous le trouvons déjà dans les textes de l'Antiquité et au Moyen Age, raison pour laquelle Marcel Schneider, dans son *Histoire de la littérature fantastique en France*, défend l'idée selon laquelle le fantastique appartient à toutes les époques. Charles Nodier, *Du Fantastique en littérature*, un des premiers essais théoriques consacrés à ce genre, considère également le fantastique comme inhérent à l'esprit humain : «le penchant pour le merveilleux et la faculté de le modifier, suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites, est inné dans l'homme. Il est l'instrument essentiel de sa vie imaginative, et peut-être même est-il la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de la vie sociale (p. 53-54).

Cette citation, délibérément longue, présente pour nous un double intérêt : considérer le fantastique à la fois comme une « attitude » de l'esprit humain (dimension anhistorique) et comme un moyen de pallier les insuffisances de la réalité sociale (dimension historique). Sa dimension anhistorique permet d'avancer que le fantastique n'est pas l'apanage d'une société donnée, et sa dimension historique contraint la critique à prendre en considération le contexte socio-historique pour expliquer son émergence à un moment donné dans une société donnée. C'est ainsi que l'émergence du fantastique en Europe à la fin du

XVIIIème siècle est justifiée par le contexte socio-historique de l'époque. Citons à titre d'exemple une réflexion de Maria Cristina Batalha dans son article «La fiction fantastique: une littérature de la crise ou la crise de la littérature»:

A notre sens, le fantastique apparaît alors comme une réponse esthétique à la conscience de la discontinuité, au sentiment de fragmentation et aux paradoxes qui pèsent sur les grandes idées qui dominent le Siècle des Lumières et qui sont à la base du malaise qui traverse le siècle du Romantisme, à savoir Raison x Imagination, Vérité x Mensonge, Nature X Surnature. En fait, la représentation du monde que le fantastique instaure ne saurait se dissocier des crises et des impasses politiques, sociales, scientifiques, philosophiques et littéraires qui surviennent à la fin du XVIIIe siècle et, de façon encore plus évidente, tout au long du siècle postérieur, lorsque s'installe une profonde crise des valeurs poussant l'homme à créer sa propre morale, faute d'un code moral universel auquel les anciennes certitudes sécurisantes ne pouvaient plus servir d'assise.

Cette relation intrinsèque entre le fantastique et son contexte d'émergence, déjà posée par Charles Nodier, nous autorise à déduire qu'il peut y avoir similitude entre des écritures fantastiques qui réagissent à des contextes d'émergence comparables. Cependant, le contexte ne favorisant que l'émergence du fantastique (et non sa genèse puisqu'il relève de l'esprit humain), on peut penser aussi que ces similitudes sont générées par le substratum commun à l'esprit humain d'où il tirerait une dimension universelle. Ainsi, le fantastique existerait en latence dans toutes les cultures et toutes les sociétés, mais il ne se manifesterait en tant que phénomène esthétique remarquable et remarqué que dans des sociétés qui traverseraient «une profonde crise des valeurs», comme l'Europe à la fin du XVIIIème S.

Précisons à la suite de l'historien des idées, Michel Borgetto, qu'

Evoquer la "crise des valeurs" ne saurait avoir de sens, dans cette perspective, que pour autant que l'on postule que les valeurs en crise ne sont pas n'importe lesquelles : ce sont celles-là même qui sont en vigueur dans une société donnée à un moment donné. Autrement dit, celles qui peuvent se réclamer d'une certaine tradition et qui ont réuni, de manière plus ou moins durable, un minimum de consensus (p.12)

Or, aucun des sociologues ni anthropologues spécialistes de l'Afrique n'a évoqué ce type de « crise des valeurs », encore moins « une profonde crise des valeurs » dans les sociétés africaines.

On peut comprendre alors que le fantastique africain n'ait pas pu connaître une expansion notable: il n'y a pas « discontinuité », rupture entre les « valeurs essentielles » consensuelles et le fonctionnement de la société au point de pousser l'homme à recourir (massivement) au fantastique pour combler l'hiatus. A bien réfléchir, c'est même le contraire qui se produit dans les sociétés africaines, que ce soit pendant les colonisations (affirmation des identités nationales) ou après les indépendances (préservation des « valeurs essentielles »). Même dans les situations de tension sociale extrême, comme en Algérie dans les années 90, il n'y a pas eu « crise des valeurs » au sens exposé plus haut. La preuve en est que le message de la littérature algérienne dite de « l'urgence » (très proche du réalisme de propagande), générée au cours des années 90, pointait l'impérative nécessité de préserver ces valeurs pour protéger la société.

Mais le fait que le fantastique africain n'existe pas en tant que phénomène structurel n'empêche pas sa manifestation en tant qu'épiphénomène à travers des initiatives individuelles.

Le fantastique africain francophone: un épiphénomène

Qu'est-ce qui pourrait expliquer son émergence même épisodique ?

Pour y répondre, il nous faut revenir à la signification générique du fantastique pour rappeler que, selon Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970), il « ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune » (p. 46).

Mais Jacques Neefs, à la suite d'Irène Bessière (*Le Récit fantastique. La Poétique de l'incertain*, Larousse, 1973) comme il le déclare lui-même dans son étude sur « la représentation du fantastique dans le *Horla* de Maupassant », considère que :

Cette définition est insuffisante pour comprendre l'historicité du genre. C'est parce qu'il intègre l'altérité dans la représentation, dans les termes mêmes qui organisent et garantissent celle-ci (identité du sujet, extension du réel,

distinction du naturel et du surnaturel, du rêve et du réel, du rationnel et de la folie) que le fantastique peut connaître les variantes historiques qui vont du fantastique moral et religieux du Diable amoureux au fantastique logique de Borges (1980, p. 235).

C'est donc bien la dimension historique du fantastique qui lui confère sa spécificité selon la période et la culture qui légitime l'«ordre des représentations». Ainsi, pouvons-nous parler du «fantastique africain» dont nous pouvons avancer qu'il tire sa spécificité du recours à certaines traditions culturelles pour leur conception de la relation de connivence entre le réel et le surnaturel. De plus, le fantastique africain littéraire tire la force de son effet de cette légitimation culturelle. C'est le cas par exemple dans certains textes de deux grands écrivains n'appartenant pourtant pas à la même génération : Mohammed Dib et Ken Bugul. Les deux vont en effet élaborer le fantastique de leurs textes en grande partie autour de *culturèmes*¹ dotés d'une dimension explicitement textuelle et tacitement co-textuelle². Dans l'œuvre de Mohammed Dib, un desculturème générateur de fantastique est celui *d'atlals* associé à l'espace du désert, adjuvant privilégié du fantastique dibien. Dans l'œuvre de Ken Bugul, comme nous le verrons ici, nous pouvons citer «les mangeurs d'âmes». La présence de ces culturèmes en texte, quelle que soit la modalité de leur présence, dit assez que la société d'émergence de cette littérature n'est pas traversée par une «crise des valeurs» qui aurait justifié l'émergence massive d'une production littéraire fantastique africaine. Les différentes revendications identitaires à travers l'histoire de l'Afrique le prouvent. Nous pouvons comprendre par conséquent que le fantastique littéraire africain soit un épiphénomène. Mais, nous relevons également que les écrivains, dont les textes sont représentatifs du fantastique ont eu à «s'éloigner» du lieu de l'origine pour entrer en contact étroit avec la «culture occidentale». Cet «éloignement» a instauré une distance avec leur culture, qu'ils réinvestissent explicitement en texte, et qui favorise l'écriture fantastique en tant que «réponse esthétique à la conscience de la discontinuité» mais au niveau individuel. C'est ainsi que l'on peut admettre que la conscience de ces écrivains se soit trouvée en

¹ Ce terme est utilisé par les traducteurs pour qualifier «un énoncé porteur d'information culturelle» (G. Lungu Badea).

² Explicitant la terminologie de la sociocritique élaborée par Claude Duchet, Régine Robin, précise à propos de la définition du « co-texte » qu'il est « ce qui accompagne le texte, l'ensemble des autres textes, des autres discours qui lui font écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui », et donc, que « le co-textuel n'est jamais en dehors du texte ». Cf. « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans *La Politique du texte - enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p.101.

adéquation avec l'univers fantastique de la littérature occidentale. Il ne s'agirait pas alors d'influence mais de connivence, comme pourrait le démontrer une étude détaillée de ces textes que nous pouvons à peine entamer ici à travers l'étude de *De l'Autre côté du regard* de Ken Bugul.

***De l'autre côté du regard* : «Je sais bien mais quand même»**

Nous ne nous intéresserons qu'à deux paramètres de l'écriture fantastique de ce texte : la place des culturèmes et l'interprétation du signifié narratif par le narrateur intradiégétique.

Pour saisir l'impact des culturèmes du co-texte, commençons par reprendre les propos de Ken Bugul qui déclarait lors d'une interview:

Maintenant, je peux dire d'où vient mon écriture : de mon village, de mon environnement, de la langue que l'on parle chez moi, de la chaleur, du soleil, et puis peut-être du vécu que j'ai eu un peu partout, en ayant vécu en Afrique, en Europe, en ayant voyagé³

Ces propos signifient à la fois son adhésion au lieu générateur de l'écriture («chez moi») et sa distance critique par rapport à ce lieu puisqu'il est l'objet d'une réflexion qui aboutit à un constat («maintenant je peux dire...»).

Cette adhésion/distance est *fictionnalisée* dans le texte : «chez moi» est chez sa mère, au village (espace diégétique prédominant) qui se distingue de «chez elle», en ville ou «doin» (dans un autre pays), lieux très faiblement présents dans le texte. Précisons d'emblée que, dans ce [*chez moi*]/chez sa mère], la dichotomie entre la réalité et l'irréalité (ou la «réalité impossible»), qui favoriserait l'intrusion du fantastique, est obsolète. Le co-texte des culturèmes indiquent que, dans l'imaginaire collectif du «chez moi», l'irréalité (ou le surnaturel) fait partie de la réalité. C'est l'attitude ambivalente permanente de la narratrice, qui se place en intermédiaire entre les événements selon le contexte du «chez moi» et leur interprétation par un lecteur-narrataire qui génère le fantastique dans tout le roman.

³ « Propos recueillis par Victoria Kaiser et Marie-Colombe Afota pour Even.fr – Mars 2006 ».

Effectivement, le personnage principal de *De l'Autre côté du regard*, la narratrice Marie, évolue, quand elle est chez sa mère et par son intermédiaire, dans un environnement socioculturel balisé par des culturèmes de la tradition africaine comme «les mangeuses d'âmes», évoqués par les anthropologues et les sociologues spécialistes de l'Afrique. Ceux-ci sont présentés dans le texte sous la forme ambivalente du «je sais bien mais quand même» par la narratrice :

En mangeant j'avais avalé de travers un petit morceau de viande. Aussitôt j'avais commencé à tousser. (...)Quelques jours plus tard j'avais fait faire une radio. Rien ne fut trouvé. (...)Elle (ma mère) alla consulter Alpha. Comme d'habitude. Alpha Sow ne prescrivait rien, ne conseillait rien, sans faire d'abord une *vision*. (.). Quand on brûlait cette poudre, ils («les mangeurs d'âme») s'éloignaient. Quelques jours plus tard, je ne toussais plus. Que fallait-il comprendre ? Je me disais que je ne devais pas avoir ce genre de réflexion. L'essentiel était que j'étais guérie (Barzakh, 35-40).

La narratrice, victime d'une «mangeuse d'âme», a été soignée par un homme religieux «sage et tranquille», voyant et guérisseur, Alpha Sow. Le fait qu'elle dise refuser explicitement de «comprendre» et de ne pas recourir au mot «marabout» pourtant approprié mais surchargé sémantiquement, permet d'accréditer la double thèse du «je sais bien mais quand même» («j'étais guérie» quand même).

Il en de même pour «les compagnons-djinns» («des êtres invisibles qui vivaient avec nous»), à qui la narratrice aurait accepté de sacrifier un mouton pour la guérison de sa nièce Samanar si sa mère l'avait mise au courant de leur existence (26, 27, 28, 30) : «L'histoire des compagnons, j'y croyais un peu aussi» (42). Ces «êtres invisibles» seront identifiés comme des «djinnns» dont son père, un homme religieux, connaîtrait «de langage» puisqu'«il réglait les litiges entre les djinns et les humains», et qu'«un de ses meilleurs amis du village était un djinn avec qui il discutait souvent», et qu'enfin «quand tout seul, mon père parlait et riait, il était avec son ami invisible» (76).

«Croire un peu», énoncé-embryon on ne peut plus adéquat du fantastique, est l'attitude permanente que la narratrice adopte dans tout le roman à l'égard de tous les phénomènes socioculturels en rapport avec le surnaturel. Nous pouvons citer plusieurs autres culturèmes dont l'interprétation ambivalente par la narratrice contribue fortement à la dimension fantastique du texte. Ces

culturèmes, dans leur ambivalence, servent, de substratum aux événements purement narratifs.

L'explication des événements appartenant en propre à la fiction subit le même traitement que les culturèmes : elle oscille entre le rationnel et le surnaturel. Il en est ainsi de l'identification de l'expéditeur de la «lettre» que la narratrice reçoit au début du roman : - d'abord : «J'ai su tout de suite, au premier contact, que cette lettre venait de mon frère» ; puis quelques lignes plus loin : «Je sais aussi que cette lettre vient de mon frère à cause de l'écriture. Je peux reconnaître son écriture entre toutes les écritures du monde» (15). L'explication intuitive (irrationnelle) et l'explication rationnelle, au lieu d'être exclusives sont cumulées alors qu'elles relèvent de registres contradictoires. L'effet provoqué est celui d'une équivalence entre deux types de certitudes à propos du même événement et qui empêche d'opter pour l'une d'entre elles. N'est-ce pas ce qui caractérise fondamentalement le fantastique ?

Ce procédé est généralisé à tout le roman. En effet, l'ambivalence de l'explication de l'apparition de la mère morte par exemple est préparée : à la justification surnaturelle du retour des morts (culturème) se greffe celle de l'hallucination psychique (à la fois visuelle et auditive) sans que la narratrice ne penche pour l'une d'elles. Le lecteur sait qu'elle est prédisposée à cette hallucination parce que très affectée par le double «abandon» par sa mère (quand elle était enfant et à sa mort) et qu'au moment où cette hallucination se produit la narratrice écrit : «Le souvenir de ma mère me hantait avec force» (129). A la fin du roman, la narratrice finit par compenser l'obsession de sa mère absente en s'identifiant à elle mais de façon lucide : «je devenais ma mère de plus en plus. (...) Et le miracle se produisit. (...) Et la voix de ma mère se fondit en moi et je me mis à parler à sa place.» (267). A partir de ce moment-là, la narratrice «bascule» de l'autre côté du regard et de la croyance. Elle opte pour le surnaturel en laissant cette fois au lecteur le soin d'interpréter des événements comme la restitution de l'âme de l'un de ses frères, subtilisée par un «mangeur d'âme», et qu'un «rituel» ordonné par «le débusqueur» va libérer : «L'âme de mon frère Maguèye venait de partir là où mon frère attendait pour mourir» (275). Mais tous les indices du «je sais bien mais quand même», semés en amont, vont continuer à «suspendre toutes les certitudes» qu'elles soient en faveur du réel/rationnel ou faveur du surnaturel/irréel. Comment peut-il en être autrement quand la narratrice s'appelle Marie et qu'elle est fille d' «une référence religieuse» qui

«construisit la première mosquée du Hodar», pour qui le *Zikr* («prière - musulmane - du soir») était «le fondement de la spiritualité religieuse» et qui est «sensible à la foi qui se tonifie et se vivifie par le zikr» (81). Dans ce cas, le fantastique est bien la solution compensatoire à la crise au sens d'assaut que subit le sujet (*crisis*) et au sens de l'effet de séparation qu'elle provoque (*krisis*). Grâce au fantastique, les contraires vont coexister : ni pour l'un ni pour l'autre, mais l'un en même temps que l'autre, l'un avec l'autre. Lilly Belle de *L'infante maure* de Mohammed Dib ne dit pas autre chose.

Farida Boualit (Université de Bejaia – Algérie)

Bibliographie

BATALHA, Maria-Cristina.

2007. «La fiction fantastique: une littérature de la crise ou la crise de la littérature».

<http://www.arabesques-editions.com/fr/articles/058201.html>

BESSIERE, Irène.

1973. *Le Récit fantastique. La Poétique de l'incertain*, Paris: Larousse.

CHIKHI, Beida.

2004. «Où apparaît un *fantastico* séduisant et subtil», Avant-propos, *Le fantastique francophone*, IRIS, Les Cahiers du GERF, Centre de recherche sur l'imaginaire, Grenoble 3, n° 26, 2004.

DIA TOURE, Thierno.

2010. *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat soutenue à Lyon en novembre 2010, Sous la direction de Charles Bonn.

theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=2010&action=pdf

BORGETTO, Michel.

2006. «"Crise des valeurs" et fonctionnement social», in *Informations sociales* 8/2006 (n° 136), CNAF éditeur, 6-15.

www.cairn.info/revue-informations-sociales-2006-8-page-6.htm

DIB, Mohamed,

1962. *Qui se souvient de la mer*, roman, Paris : Le Seuil, Paris: La Différence, coll. "Minos", 2007.

1964. *Cours sur la rive sauvage*. Paris: Le Seuil,

NEEFS, Jacques.

1980. «La représentation fantastique dans *Le Horla* de Maupassant», in *Cahiers de l'association internationale des études françaises* (AIEF), N°32, p. 231-245.

KEN BUGUL,

2006. « Partager l'humain ». Propos recueillis par Victoria Kaiser et Marie-Colombe Afota pour Even.fr le 10/03/2006

www.evene.fr/livres/actualite/interview-ken-bugul-senegal-pieced-or-francophonie-296.php

2008. *De l'Autre côté du regard*. Paris: Serpent à Plumes, 2003/Alger: Barzakh.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska.

1995. *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam: Rodopi B.V.

LUNGU-BADEA, Georgiana.

2010. «Le Culturème, une pierre angulaire de la traduction ? Culturème et cultisme ou le concept et le style », in R. Superceanu, G. Lungu Badea (ed.) *Comunicare instituțională și traductologie*, 4-5 octombrie 2001, Timișoara, Editura Politehnica, 209-216.

LUNGU-BADEA, Georgiana.

2004. «La problématique du transfert culturel », in *La Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, Litterae Perennes, Universității « 1 Decembrie » din Alba Iulia.

ROBIN, Régine.

1992. « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », in *La Politique du texte - enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille.

TODOROV, Tzvetan.

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