

L'autobiographie transgressive : la traversée dans *La re-production* de Mpoyi-Buatu

Ngwarsungu Chiwengo

Volume 37, numéro 1, 2006

Traversées de l'écriture dans le roman francophone

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016714ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016714ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue de l'Université de Moncton

ISSN

0316-6368 (imprimé)

1712-2139 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chiwengo, N. (2006). L'autobiographie transgressive : la traversée dans *La re-production* de Mpoyi-Buatu. *Revue de l'Université de Moncton*, 37(1), 93–110. <https://doi.org/10.7202/016714ar>

Résumé de l'article

Les écrivains congolais ne se sont intéressés seulement récemment à la violence de l'histoire coloniale congolaise. *La Re-production* de Thomas Mpoyi-Buatu s'inscrit dans cet effort de narrativiser l'histoire traumatique congolaise. Le roman de Mpoyi-Buatu revendique la création d'une nouvelle société morale qui pourra briser le cycle douloureux de la violence. Cette nouvelle société n'est possible qu'à travers le rejet du mimétisme et du conformisme. Ce livre récuse toute forme de conformisme empêchant l'autonomie individuelle. La transmutation à réaliser n'est possible, selon l'auteur, qu'à travers des mouvements transversaux qui permettent la création d'un nouvel espace et qui libère l'individu du territoire subjectif modulant les subjectivités des individus selon les intérêts du pouvoir dominant. Ces mouvements transversaux s'effectuent à travers les genres, les styles, les traditions littéraires, et les transgressions sexuelles.

L'AUTOBIOGRAPHIE TRANSGRESSIVE :
LA TRAVERSÉE DANS *LA RE-PRODUCTION* DE MPOYI-BUATU

Ngwarsungu Chiwengo
Creighton University

Résumé

Les écrivains congolais ne se sont intéressés seulement récemment à la violence de l'histoire coloniale congolaise. *La Re-production* de Thomas Mpyoi-Buatu s'inscrit dans cet effort de narrativiser l'histoire traumatique congolaise. Le roman de Mpyoi-Buatu revendique la création d'une nouvelle société morale qui pourra briser le cycle douloureux de la violence. Cette nouvelle société n'est possible qu'à travers le rejet du mimétisme et du conformisme. Ce livre récuse toute forme de conformisme empêchant l'autonomie individuelle. La transmutation à réaliser n'est possible, selon l'auteur, qu'à travers des mouvements transversaux qui permettent la création d'un nouvel espace et qui libère l'individu du territoire subjectif modulant les subjectivités des individus selon les intérêts du pouvoir dominant. Ces mouvements transversaux s'effectuent à travers les genres, les styles, les traditions littéraires, et les transgressions sexuelles.

Mots clés : transversalité, Congo, histoire, mémorial, trauma.

Abstract

Congolese writers were not, until recently, interested in the violent colonial history of the Democratic Republic of Congo. Thomas Mpyoi-Buatu's *La Re-production (The Re-production)* is among the recent books which have narrated the traumatic Congolese history. It calls for the establishment of a new moral society, which will break the cycle of violence and pain. This new society is possible solely through the rejection of mimesis and conformity. The novel rejects all forms of conformity, which hinder individual

autonomy. This transmutation is achievable solely through traversal movements that allow for the creation of a new autonomous space and the liberation of the individual from the subjective territory shaping individual subjectivities in accordance with the interests of the dominant power. These transversal movements are effected through the crossing of genres, styles, literary traditions, time, and sexual transgressions.

Key words : transversality, Congo, history, memorial, trauma.

Introduction

Dans *Colonial Memories in Belgian and Congolese Literature*, Antoine Tshitungu Kongolo (2002) soutient que les intellectuels congolais se seraient gardés d'aborder l'histoire coloniale dans la littérature congolaise malgré l'histoire violente du Congo. Il se demande comment les épisodes douloureux précoloniaux et coloniaux, notamment la traite des esclaves, auraient été effacés de la mémoire collective et comment le motif des mains coupées des Congolais pendant le régime du roi Léopold II se trouve dans la littérature d'autres nations plutôt que dans la littérature congolaise. Bien que la littérature populaire congolaise représente la période coloniale de manière critique, cela n'est pas le cas des œuvres produites par les intellectuels congolais qui ont tendance à ignorer les écrits en langues africaines et à résister contre tout éloge relatif aux réalisations belges en matière économique. Fort heureusement, écrit-il (2002 : 81-88), depuis un temps, un grand nombre d'écrivains congolais, notamment Mudimbe et Mpoyi-Buatu, commencent à s'intéresser à l'histoire coloniale, une entreprise nécessaire, étant donné la mémoire sélective de la métropole qui tend à minimiser ses responsabilités historiques comme c'est le cas aujourd'hui avec la loi française n° 2005-158 du 23 février portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés et mandatant l'enseignement positif de la colonisation. De toutes les métropoles coloniales, la Belgique, en crise identitaire, écrit Van Den Braembussche (2002 : 46), s'est le mieux spécialisée dans le contrôle de sa mémoire collective en condamnant consciemment le passé à l'oubli ou en

construisant une mémoire positive de son passé colonial. Ainsi, la Belgique, et le Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren, en particulier, utilisent comme stratégie de survie une amnésie ou un type de répression mythique, consistant dans la fabrication d'un passé mythique célébrant le rôle de civilisation et d'évangélisation de la Belgique (*ibid.*).

Les écrivains congolais, d'autre part, d'après Tshitungu Kongolo, ont refusé, de par leur *doxa*, d'apprécier la contribution économique de la Belgique malgré la nostalgie croissante du Congolais pour l'ère coloniale, perçue comme l'âge d'or. Et pourtant, l'écrivain congolais n'a été autant interpellé à représenter l'histoire traumatisante et violente du Congo que depuis la soi disante révolution de 1997. *La re-production* de Mpoyi-Buatu (1986), avait déjà répondu à cet appel. Le livre a été écrit au moment le plus fort de la dictature mobutienne, qui à travers sa politique d'authenticité chercha à effacer la colonisation et à mettre en relief la tradition culturelle précoloniale. Il dévoile et raconte l'histoire douloureuse du peuple congolais et l'impossibilité de cette nation de briser son cycle d'oppression et de violence tout en exprimant le désir de créer un nouvel espace politique qui rompt avec le passé violent congolais.

La re-production est ainsi un site narratif qui immortalise la mémoire collective congolaise, analyse la situation sociopolitique congolaise, et engendre une contre-mémoire de son histoire traumatique coloniale et postcoloniale. Elle est une œuvre qui, comme écrit Mouralis (1967 : 22), s'écarte sciemment de la forme classique de la littérature africaine et qui se veut productrice d'une moralité et d'une subjectivité autonome et sans « intermédiaire » et sans « médiation ». Cette œuvre rejette, selon lui, l'exogamie, la corruption, la violence, et l'autochtonie dans sa recherche d'une nouvelle société morale. L'œuvre de Mpoyi-Buatu ne cherche pas, selon lui, à transgresser les mœurs, car les actes transgressifs ne libèrent pas l'individu, mais le rendent plutôt davantage dépendant de ces mêmes valeurs sociales, parce que « leur conception ne réussit pas à sortir des limites de la problématique en question » (*ibid.* : 30). La transmutation sociale que cherche Mpoyi-Buatu n'est ainsi possible que lorsque la liberté est appréhendée à travers le corps, la récusation des genres classiques et le refus de toute programmation. Cette nouvelle société ne peut se matérialiser que si l'individu est « dans une complète transitivity :

« sans intermédiaire », « sans médiation » » (*ibid.* : 22). En effet, c'est à travers cet espace transversal, modifié par le mouvement et la traversée comme écrit de Certeau (Reynolds et Fitzpatrick, 1999 : 63), que le cycle d'horreur, de corruption et d'anti-valeur peut être rompu.

Mouralis (1967) se centre sur la dialectique de l'auto-engendrement et de la « re-production ». Il examine cette dialectique à travers le récit et les catégories temporelles à partir desquelles le héros devient conscient de son état de transivité permettant son autonomie. Il analyse de même la dialectique de l'auto-engendrement à travers l'histoire du Congo Belge, partant le rôle qualitatif de certains moments historiques et la nature du mimétisme. Selon lui, le corps et la parole permettent au héros-narrateur d'appréhender le monde sans intermédiaire social, et c'est ce manque d'intermédiaire qui permet l'engendrement d'une nouvelle société transmutée. Bien que la question d'auto-engendrement soit centrale dans l'œuvre de Mpyoi-Buatu et que notre essai aborde la même problématique, ce qui nous intéresse n'est point l'auto-engendrement uniquement, mais bien les moments de transivité produits par le roman. La théorie transversale de Reynolds (1997, 2002) permet l'examen du pouvoir transversal du roman et les moments de subjectivité transversale qui seuls permettent cette rupture avec les anti-valeurs et la création d'une nouvelle socialité.

1. Un « Mémorial » capital

La re-production s'ouvre sur un avant-propos intitulé « *Mémorial* », qui de par son titre, nous appelle, comme écrit Arthur Danto cité par Young (1993 : 3) dans *The Texture of Memory*, à nous souvenir du passé :

Nous érigeons des monuments, pour que nous nous souvenions toujours et nous construisions des mémoriaux pour que nous ne puissions jamais oublier. [...] Les monuments commémorent le mémorable et incarnent les mythes des commencements. [...] Les mémoriaux ritualisent les mémoires et marquent la réalité des fins. Le mémorial est une enceinte spéciale, expulsée de la vie, une enclave isolée où nous honorons les morts.

Avec les monuments, nous nous honorons nous-mêmes¹.

Tout site de mémoire est un mémorial, écrit-il; toutefois, un monument est toujours un mémorial, contrairement à un mémorial qui peut également être un espace, un jour ou une conférence (*ibid.* : 4).

Ce texte mémorial est produit, selon Mpoyi-Buatu, sur un fragment de la peau du narrateur/écrivain; il est un texte conçu à un moment d'hallucination, investissant le protagoniste de pouvoir transversal lui permettant d'habiter un territoire transversal. Ce mémorial transversal n'est possible que grâce à la marche du protagoniste/narrateur/ historien à travers la ville et son propre corps. Cette marche, comme écrit De Certeau dans « Walking in the City » (1984), n'est pas réduit à la production d'une carte totalisante. Au contraire, cette marche est une montée, comme le démontre *La re-production*, à travers le corps fragmenté du narrateur qui « laiss[e] des traces propres. Sans intermédiaires. Sans médiation » (*ibid.* : 239). Cette écriture est produite dans un espace transversal, car :

L'étroitesse d'un lieu fait tressaillir un corps. Le corps se sauve en effectuant des sauts périlleux à travers le vide. Par secousses. Par cavalcades. Vertige. La discontinuité. Totale. Massive... La vibration du corps fait accéder à une temporalité unique dans la conscience. Un flux. Un fluide. Un flot (*ibid.* : 240).

Le mémorial, récit érigé par Mpoyi-Buatu, incarne les trois thèmes inscrits dans les paratextes du roman : la singularité totalisante de la temporalité, la non-reproduction et l'autonomie souveraine de l'individualisme. À travers ces citations puisées des écrits de Sartre, fustigeant l'autorité qui réduit l'expérience à une totalisation singulière et celui de Nietzsche prônant l'autonomie d'un individualisme libre de toute contrainte sociale ou généalogique, Mpoyi-Buatu cherche à relever les messages du roman, capturés dans le titre *La (re)-(production)*, suggérant la rupture de la production. La création d'une nouvelle société ou d'une nouvelle génération promet la rupture du cycle de violence de l'histoire congolaise. Tshitungu Kongolo (2002) souligne les mérites de l'auteur d'avoir focalisé son écriture sur l'histoire congolaise de l'ère précoloniale à l'époque mobutienne et d'avoir établi un parallèle entre les périodes coloniale et post-coloniale. Pareillement, dans son analyse de l'odyssée

congolaise, écrit-il, il ne manque pas d'invoquer les guerres de l'est du Congo, la traite des nègres par les Arabes, et tout ceci à travers des couches historiques multiples, l'interpolation du temps, et le mélange des genres (la poésie, l'essai, le récit, le dialogue et les styles). Dans sa conclusion, Tshitungu Kongolo (2002) note l'urgence de produire des modes de pensée historiques qui détruisent des idéologies dominantes monolithiques qui excluent d'autres perspectives et sans lesquels il nous soit impossible de lire l'histoire avec lucidité. Ceci implique, écrit-il, que nous récusions les méthodes monolithiques et que nous nous débarrassions des modes de pensée dépassés, d'autant plus que la mémoire collective est une source d'action (*ibid.* : 93). Tshitungu Kongolo suggère ainsi que la solution à cette crise congolaise consiste à libérer la conscience congolaise des idéologies néfastes. L'énoncé de Tshitungu Kongolo est au centre même de l'œuvre mémorielle de Mpyoi-Buatu puisque ce dernier affirme que seul le rejet des interprétations monolithiques de l'histoire, des discours, et des politiques identitaires totalisantes peut sortir le Congo de cette impasse.

Le roman de Mpyoi-Buatu qui s'insurge contre l'autorité totalitaire coloniale ou post-coloniale limite spatialement l'action physique du protagoniste à une cellule de prison. Cette prison et, selon la terminologie de Bryan Reynolds, le territoire subjectif veillant aux intérêts du pouvoir dominant, constituent le lieu propre qui gère l'ordre social. Grâce à cet appareil étatique, la prison, ce lieu stabilisateur où le récit de *La reproduction* se déroule, les groupes sociaux acquièrent, malgré leurs différences religieuses, ethniques ou philosophiques, une idéologie commune qui sert les intérêts de l'état, assurant ainsi l'homogénéité ou l'universalité. Cette subjectivité territoriale implique une subjectivité qui a été « développée sous l'influence respective des institutions de l'éducation traditionnelle et du gouvernement et ce que Pierre Bourdieu appelle », d'après Reynolds (2002 : 11), « le pouvoir symbolique des structures sociales d'organisations particulières, que ce soit du grand public, sous-culturelles ou contre-culturelles »². Ce territoire subjectif - produit du pouvoir étatique jouissant du concours de la culture dominante et incorporant les frontières conceptuelles et émotionnelles définies par la science, la moralité et l'idéologie - surveille la cohésion du corps social. Il est à même de pénétrer d'autres territoires subjectifs pour les reconfigurer, sans pour autant les modifier (Reynolds, 1997 :145-147). Aussi les

tortionnaires de Meji Kena-Ushima, appelés « Force Maléfique », « Dieux », s'attèlent à l'interroger et condamnent son individualisme et sa propension à contrevenir le système établi. Des interrogations sur les tendances religieuse, éducative et sexuelle de Kena-Ushima, il en ressort que toutes ces institutions sont répressives et idéologiques et cherchent à contrôler et à construire une subjectivité étatique fixe.

Malgré cette immobilité spatiale que représente la prison, le lieu où se déroule la torture, le roman porte sur le mouvement du protagoniste et des autres personnages, leur capacité de traverser des espaces (mental, abstrait et géographique) et de se placer en dehors des lieux sociaux propres. De même, il prône l'interdisciplinarité, la multiplicité des voix à travers le recoupement des genres et des discours. C'est à travers le traumatisme, les hallucinations, la sexualité anormale et la transgression que se situe la résistance du protagoniste Kena-Ushima. Malgré les efforts des dirigeants sociopolitiques qui soutiennent la culture officielle et le pouvoir étatique, Kena-Ushima résiste contre le discours uniformisant de l'état. Cette résistance est ce que Reynolds appelle territoire transversal où l'on ne peut entrer qu'à travers :

des départs et des intersections subversives avec le territoire subjectif. C'est là où une personne va conceptuellement et émotionnellement lorsqu'elle s'aventure, à travers des « mouvements transversaux » au-delà des frontières de leur territoire subjectif et expérimente des sensations, pensées, et sentiments autres. Cet espace est, cependant, transitoire car il se vit dans la traversée d'un territoire subjectif à un autre. Le territoire transversal, le produit du pouvoir transversal, produit des mouvements transversaux, est un mécanisme d'altérité expérimental, produit et amplifié par des états de transition tels que le traumatisme et les rébellions sociopolitiques. Il décentre, transcende et fragmente le territoire subjectif. (Reynolds, 2002 : 18-19)

Ce mémorial textuel de Mpoi-Buatu reconstruit une histoire qui ne peut être excavée de l'oubli et de la manipulation des discours dominants qu'à travers le mouvement du poète/historien qui permet la visualisation

des traces omises dans la trajectoire du récit principal et à partir d'un regard omniscient. À travers la marche, le narrateur-poète espère briser le cycle de violence et de corruption des régimes totalitaires coloniaux et post-coloniaux qui ont élu domicile au Congo. Cette rupture n'est possible que, comme écrit Reynolds (2002) grâce à des mouvements transversaux qui produisent un discours, qui conçoivent la nature de l'identité sociale comme un processus interactif, situé au-delà du discours dominant du pouvoir. *La re-production* est ainsi un texte structuré sur la traversée et centré sur l'émancipation de l'individu du territoire subjectif ou du contrôle de l'espace propre.

L'auteur ou architecte de l'avant-propos « Mémorial » demeure inconnu car le Mémorial se termine juste avec l'initiale « N », maintenant l'identité de l'auteur dans l'obscurité. Le « je » de cet avant-propos nous laisse croire, dans un premier lieu, que nous avons affaire à un texte autobiographique classique, alors que *La re-production* de Mpoyi-Buatu (1986) ne permet pas une telle lecture et que le « je » du texte exige une lecture autobiographique. Dans ce *Mémorial*, le « N », que l'on peut supposer être le nom du narrateur qui ne s'identifie pas, nous laisse remplir les ellipses. Ce « je » anonyme nous lègue non pas une autobiographie mais bien un journal de prison écrit sur « un morceau fragmenté d'une peau », ramassée dans la cellule de la prison, qui est la sienne. Cet écrit est destiné, déclare-t-il, à un quelconque lecteur réel « qui daignera y jeter un coup d'œil » (*ibid.* : 9). Cet écrit identitaire, nous dit-il également, est « celui d'un pays » et « d'un contenu de contestation à revendiquer » (*idem*). Toutefois, le contrat lecteur/écrivain établissant l'authenticité et la facticité du texte et la nature autobiographique que Philippe Lejeune déclare être le fondement d'une autobiographie, que nous avons établie dans le mémorial, est brisé lorsque le narrateur, à l'analyse, se dévoile être une abstraction *Meji Kena-Ushima* (L'intelligence ou la vérité qui ne ment pas). Curieusement, la signification même du nom nous renvoie de nouveau au réalisme et à la véracité autobiographique, que Schipper (1991), dans « Le Je africain : pour une typologie des écrits à la première personne (fiction et non-fiction) », considère comme la caractéristique de l'autobiographie. Le contrat demeure ambigu, cependant, dans la mesure où le « N » du mémorial n'est point l'initiale de Kena-Ushima et dénote le désir du narrateur de protéger son identité par l'anonymat.

Ce mémorial qu'écrit Mpoyi-Buatu a pour objet de rappeler au lecteur qu'il est nécessaire de garder à l'esprit que l'espace panoptique de la cellule d'où écrit le narrateur enferme l'individu et la nation dans un territoire subjectif réglementé et normalisant. Cet espace, selon Reynolds (1999), « dans lequel un individu donné d'une société hiérarchisée donnée perçoit et se situe par rapport à l'univers et y conçoit sa place est existentiel et expérimental. Il est également nanti des frontières qui empêchent tout accès à de nouveaux territoires conceptuels » (*ibid.* : 72). Ce territoire subjectif n'est pas, cependant, à même de contenir le sujet. Aussi *La re-production* cherche un espace transversal qui, selon Reynolds, ne peut être atteint qu'en détournant, grâce à ce qu'il appelle le pouvoir de la traversée, des assemblages organisationnels verticaux, hiérarchiques, homogénéisants de toutes structures sociales (*ibid.* : 74). En traversant les frontières littéraires, les espaces historiques, les disciplines et les espaces sexuels, *La re-production* espère engendrer un espace libérateur susceptible de démanteler les régimes corrompus, violents et totalitaires. Ce n'est qu'en transgressant les démarcations de la cellule panoptique et, selon Terdimans (1985 : 73), en restant différent, en traversant, en se rencontrant sans toutefois fusionner, et en étant à la fois dans et en dehors du discours de l'interlocuteur que cette liberté conceptuelle peut se produire. Ne pas être absorbé par la voix de l'autre, sans toutefois cesser de l'entendre.

2. Une quête infinie

Traité de médiocre par l'un de ses tortionnaires, Kena-Ushima s'exile, en naviguant dans les eaux bavardes du Congo; il entreprend sa traversée narrative :

Il me fallait guérir. J'étais en asile. Exilé. Une île déserte. Je naviguais seul sur l'immensité bavarde des eaux d'un vert sale; seule compatissait au délire éperdu, la scansion miroitant de l'écho illimité du nom de ces eaux. Congo! Congo! J'étais Prince échoué. Je jouais à conquérir l'identité promise. Gagné. [...] C'est alors que j'entrepris la quête désespérée du passé. Ressuscite-t-on un mort? J'avais des pouvoirs, autant se servir. [...]. Une fiction, une science. Passé.

Science-fiction du passé. Je défiais le diable à mesurer ses pouvoirs maléfiques aux miens. Créature déchue, je ressuscitais les fantômes de la vase, de mes fonds marins. Innommables. Innombrables (Mpoi-Buatu, 1986 : 21).

Guidé par le poète, il « avançait, il investiguait, et il hérita le fil d'Ariane qui lui permettra de franchir l'obstacle des jours et [lui] permettra d'en résoudre l'énigme. Clés solaires. Itinéraires éclatés » (*ibid.* : 36). Avant même d'entreprendre le voyage, Kena-Ushima est déjà physiquement exilé de sa société, ayant déjà transgressé les mœurs propres. Non seulement il est homosexuel, mais communiste par surcroît.

Cette marche dans l'histoire commence dans le présent avec la pendaison - signe affirmant l'autorité de l'état - de Kimba et consorts au début du régime de Mobutu. Cette pendaison n'est qu'une manifestation car les tentatives de l'état de rompre avec le passé et de censurer les griots ne font qu'attester ce désir. Cette pendaison publique qui a lieu ailleurs est juxtaposée à la torture privée de Kena-Ushima dans une cellule de prison où ses bourreaux « pratique[nt] la question méthodiquement » (*ibid.* : 12). Le narrateur Kena-Ushima, victime d'une machination, ne peut distinguer exactement les visages de ses tortionnaires qui, dit-on, tournent autour de lui comme des mouches dans un univers clos. L'espace de la cellule dans laquelle se passe ce récit représente métaphoriquement l'oppression et le confinement de la société congolaise qui est contrainte à se mouvoir dans des espaces panoptiques, dans lesquels ils se conforment socialement et individuellement à l'autorité et au texte étatique étant donné qu'ils vivent « dans l'anonymat[s], dans une société de porte-parole, de dictature de silence » (*ibid.* : 21). Cette cellule « étroite » et « avec murs d'aspect sombre » et « une table en bois grossier comme ravagé par des microbes invisibles. Lampe. Lumière têtue braquée en pleine gueule. Tabouret (des pieds qui ne marchent pas, comme disait mon père) » (*ibid.* : 12) - délimite l'espace du prisonnier Kena-Ushima et les voix des tortionnaires répliquent celle du régime du pouvoir qui cherche à le cisailer, comme la femme scarifiée, et lui infliger la douleur pour marquer son corps avec son langage. Kena-Ushima subit dans cette salle un interrogatoire qui lui fait perdre son langage et son espace car « l'entourage », nous apprenons, « s'était vidé peu à peu. Désert. Présage! » (*ibid.* : 17). Responsable de

l'enseignement des jeunes qui devait être modelé à l'image du pays, il est accusé d'avoir contrevenu « aux règles qu' [ils] essay[ent] de mettre en place afin de donner à ce pays une assise » (*ibid.* : 17).

3. Multiplicité de traversées et d'enchâssements

Cette histoire et identité que Kena-Ushima cherche à conquérir à travers le corps du pays afin d'engendrer une nouvelle histoire ne peut être obtenue seule. La traversée exige une multiplicité de voix narratives, sinon sa quête aboutirait de nouveau au même discours totalisant qu'il cherche à démanteler. Aussi le « je » du narrateur de *La re-production* est enchevêtré avec d'autres. Le « je » de Kena-Ushima, qui devient ainsi le « je » de sa sœur Yowa, est autant celui de Boris, l'Ukrainien. Même la voix des profondeurs historiques de Tippu Tib se manifeste à travers ses autobiographies. Kena-Ushima, le narrateur intradiégétique, cède ainsi souvent la parole à d'autres personnages dont les récits sont enchâssés. Il sert tour à tour de cadre narratif, en tant qu'interlocuteur de sa sœur ou cède tout simplement la parole au traducteur de l'autobiographie de Tippu Tib et autres personnages. Ces autobiographies, ou corps/livres, sont, par ailleurs, fictives car Tippu Tib prend soin d'en écrire deux : une autobiographie fictive en arabe soi-disant pour la consommation extérieure et une autobiographie soi-disant réelle dans sa langue natale le bobangi, déconsidéré par les oppresseurs. Ces corps autobiographiques, fictifs et réels, manipulés et influencés par des idéologies internes et extérieures, sont également enchevêtrés dans d'autres voix historiques coloniale et diasporique, telle que celle de Paul Robeson évoquée dans le roman et donnant son impression du fleuve Congo. Ces voix multiples et ces autobiographies résistent ainsi à la normalisation et à la totalisation du discours.

Cette subjectivité, que veut créer Kena-Ushima en dehors de la structure dominante, ne peut également se réaliser que dans la traversée des conventions littéraires. Ainsi Kena-Ushima effectue son déplacement dans le pays avec l'assistance du poète qui le guide « au travers des sombres étendues d'espaces aux contours dérobés. Plus loin, plus loin. Toujours plus loin » (*ibid.* : 29)! Lors de cette marche narrative, Kena-Ushima traverse également les genres littéraires. Alors que *La re-production* est un roman, tour à tour des extraits de journaux apparaissent

dans le récit ainsi que des poèmes, des énigmes, des chansons, des proverbes, des *kasala* et des fables farces. Ces espaces littéraires qui passent d'un genre à un autre avec leurs conventions différentes, redéfinissent également les conventions du roman et abolissent ces conventions homogénéisantes.

Les genres littéraires ne sont pas les seules frontières à traverser car la narration passe d'un discours à un autre. La narration du roman inclut le discours historique, le discours philosophique, la critique littéraire et de l'histoire de l'art, les discours académique, familial, poétique, culinaire, psychologique, médical et pornographique. L'auteur cite Fanon, Bourdieu, Sartre et tant d'autres penseurs. La description d'une mutinerie d'un 2 décembre passe du discours oral au discours écrit académique avec citations et notes en bas des pages. Lorsque Kena-Ushima nous présente l'éveil de conscience des évolués durant la colonisation, cette évolution est démontrée à travers le discours de Lumumba. Du discours académique le même passage vire à un registre familial et se termine par un discours politique :

Couper l'herbe sous les pieds de l'imaginaire mythique de la Négation Universelle (l'épopée colonialiste). Ne pas parler des cultures obligatoires, ni du droit foncier. Les réserver pour un jour de pluie. Pour un jour où, saisi d'un halo de meurtrissure névrotique, le venin éjecté aurait la luxuriance fatale des âmes saignantes! Extirper jusqu'au creux des viscères les plus subtils soupçons d'une honte de soi! Liberté! Liberté! Liberté! Embarras exquis! Délices de tourments enfin retrouvés! La vie! La mort! (*ibid.* : 30)

En utilisant ces nombreux discours, *La re-production* empêche la domination ou la prédominance d'un discours spécifique et établit ainsi une relation égalitaire entre les différents discours.

La re-production ne traverse pas seulement les genres et les discours mais aussi les traditions littéraires. Aussi *Le cœur des ténèbres* de Joseph Conrad fait souvent son apparition. Lorsque le protagoniste navigue dans les eaux, cette traversée se vit à travers le regard d'un Marleau qui projette un temps primordial sur le fleuve Congo. « Les hommes », nous dit-on,

« ont besoin de se plonger et de se prolonger dans l'horreur qu'ils découvrent chez leurs semblables. Le mal est le miroir qui ne réfléchit que le mal même » (*ibid.* : 41). Une Comtesse, dame de Ségur, qui avait, soi-disant laïcisé la vie des saints, n'a point su éduquer Kena-Ushima. Une discussion du regard de l'Autre entraîne la critique d'Albert Camus qui avait construit un roman sur le rejet de l'Arabe et une étude comparative de l'œuvre d'André Gide, Conrad et Sartre. À travers ses traversées des discours occidentaux, *La re-production* est en relation avec l'autre sans toutefois être absorbé par l'autre. Tout en re-écrivant l'histoire et le vécu congolais de par un regard congolais, ce regard est en conversation avec ceux des autres.

En plus des discours et des traditions littéraires, *La re-production* manifeste une traversée des langues. Cette œuvre évoque des œuvres en anglais, en kiswahili, en ciluba, en lingala et tant d'autres langues africaines. Ces langues deviennent des points de dissonance car elles ne sont pas traduites. Insérées dans le texte, elles relativisent la dominance du français que Kena-Ushima prétend traduire de sa langue. Le texte français est donc contaminé et altéré par la traduction d'une autre langue. Ce livre/corps écrit en français est donc semblable à son journal du fait que le langage perd de son hégémonie tel le père qui perd à travers la traduction sa capacité de référence. Aussi, nous dit-on :

Tatu avait décidé de découcher du lit conjugal pour une dizaine de jours. Le temps des vacances [...] Tu couchais dans le lit des parents. Tu tenais compagnie à Baba. Papa devait dormir dans la petite salle de séjour. Il était donc tard ce soir-là. Nous étions dans la petite salle de séjour. Papa dormait juste en face de nous. Nous étions assis côte à côte. Il devait être fatigué, le père (*ibid.* : 37).

Alors que le passage semble suggérer l'existence de plusieurs personnages, sémantiquement, les noms des tous ces personnages sont les mêmes — père. En traversant d'une langue à une autre, le mot *père* perd de sa signification référentielle, et pourtant ces noms signifient la même chose.

Cette traversée s'étend même à la grammaire, à l'utilisation et à la traduction de la parole à l'écriture. Aussi la marche n'est pas individuelle

mais collective car elle implique plusieurs individus représentés par le *je*, *tu*, *il*, *nous* et *vous*. Cette pluralité se manifeste également de manière interculturelle car la marche doit s'effectuer non pas par une communauté linguistique homogène mais bien transnationale puisque cette marche s'effectue en français : « je marche. Je marche. Tu marches. Il marche. Nous [...] Tu marchais. Il marchait. Je [...] Nous marchâmes [...] » et également en ciluba : "*ndi ngenda,/ Udi wenda,/ Udi di wenda,/ Tudi,/Badi,/ Mvua,/ Uvua,/ Uvua*" (*ibid.* : 218). Aussi, lorsque Kena-Ushima décrit une scène qui se passe dans son école, il décrit l'architecture comme étant « propice à la surveillance ». Interpellé par le recteur de son institution, le représentant de l'établissement et un curé qui s'opposait à la philosophie de la non reproduction de Kena-Ushima, en contradiction avec l'idéologie « propre » de l'école, Kena-Ushima, voyant en ce dernier un représentant du pouvoir qui tient à maintenir et sauvegarder le territoire subjectif, se rappelle que le clergé n'est, après tout, qu'une des composantes du territoire subjectif, « les Trois Instances (Trusts, Missions et Administration) » qui dirigeaient L'État Indépendant (*ibid.* : 227). L'indépendance et la liberté de vivre dans un espace autre, ou territoire transversal, de Kena-Ushima étaient véritablement un danger pour l'établissement. Ce pouvoir transversal de Kena-Ushima se manifesta lors de cette altercation à travers le langage encore une fois. Alors que le prêtre lui parlait en français, il se donna le luxe de lui répondre en langues africaines et en énigme. Aussi leur conversation était coupée par des phrases que le curé ne parvenait pas à comprendre, telle que « *Mutekemeni, ngani pende ?* » et « *Muambi, muendi, muenji, muakudi, muikadi* ». Et, lorsque ce dernier déclara ne pas comprendre, l'autre lui dit que son mauvais discours de résistance consiste à « tenir un discours. Annoncer une prophétie. Poser un acte. Prendre la parole. Être dans une certaine situation. Voilà les actions que l'on attend de celui dont il est question » (*ibid.* : 223). Ainsi les discours libérateurs ne peuvent se réaliser que lorsque les énoncés traversent des systèmes linguistiques à travers la traduction de ces pensées de sa langue maternelle en français et en communiquant dans des langues différentes nécessitant une traduction. Tout comme l'architecture devait être traduite aussi bien que l'espace. Cette subjectivité transversale se manifeste même à travers les exclamations en langues nationales, telle que "*Eyo!*", signe d'une

est un homme marginalisé par son homosexualité, un état transversal. Cette marginalité sexuée est également une traversée libératrice étant donné qu'elle place sa sœur dans un espace de traversée, en dehors du discours patriarcal dominant qui assujettit la femme.

Le roman se termine également par la violente scène de l'acte incestueux de Kena-Ushima avec sa mère. « Je décide de fonder, dit-il, la violence de l'inceste [...] Non pas seulement pour la volupté de la transgression. Mais pour me prouver que l'acte sexuel devrait se dissocier de toute socialité. Nier la reproduction » (*ibid.* : 163). Étant donné que transgresser implique traverser la norme, à travers cet acte incestueux Kena-Ushima atteint une subjectivité transversale qui permet l'engendrement d'une contre-culture.

À la fin du récit, Kena-Ushima ne sait plus si ces personnages ont réellement existé ou s'ils étaient juste des mirages. Malgré ses doutes, il est au moins certain d'avoir perturbé l'ordre du pays en refusant d'être un simple narrataire de son discours dominant et normalisé :

Son existence, Sa légitimité. Le pays est fondé en sa légitimité au moment où je coule à travers mon sang. J'ai fondé l'entreprise. Ça y est : tout peut commencer. J'ai restitué la parole à des êtres perçus grâce à la mémoire. Même fictive, l'existence est une possibilité d'existence. J'ai voulu sortir de moi. J'ai découvert la dimension d'une possible transcendance de Soi. J'en suis arrivé à me prouver une impossibilité: celle du sujet (*ibid.* : 241-242).

Ayant appris que la subjectivité n'était possible qu'en transcendant l'individualisme, il découvre même que elle s'acquiert avec le papier qui est trace et créateur de la discontinuité. Sur papier sont « les traces. Mémoire. Critique. Subversion. Destruction » (*ibid.* : 243). N'ayant pas de papier dans sa cellule de prison, seule la traversée, grâce à la force transversale, peut lui accorder une subjectivité transversale. Toutefois, cette subjectivité est également plurielle car elle n'est pas hégémonique et monoculturelle. Elle est le produit de toutes les traces issues des contacts acquis durant ses traversées nombreuses à travers les territoires subjectifs transnationaux. Elle demeure uniquement possible dans sa capacité

d'occuper un espace autre au sommet et d'où il inscrit sur son « Moi vierge » « des angoisses nouvelles... Vertigineuses... » (*ibid.* : 242).

Conclusion

À travers la traversée de l'écriture, de l'histoire, des discours et de l'espace sexué, Kena-Ushima crée un espace neutre, ou ce qu'il appelle un « *no man's land* qui peut se nourrir de certains éléments de cette culture (étrangère) » (*ibid.* : 251). Il crée un espace d'inclusion et libre d'idéologie normalisante. La nouvelle identité qu'il crée est perpétuellement en mouvement et habite un espace fluide toujours changeant, en interaction avec les autres, et excluant l'individualité. Ayant perturbé l'ordre de par son écrit, tel son narrateur, Mpoyi-Buatu, comme dit Kena-Ushima, « restitue la parole à des êtres perçus grâce à la mémoire ». Même fictive, « l'existence est une possibilité d'existence », dit-il. Le langage de *La re-production* violente le lecteur de la même manière que Kena-Ushima l'aura été en prison et le pousse à faire une traversée difficile et pénible à travers ce roman journal de la nation.

Ce livre peut-il briser ce cycle de violence, d'exclusivisme et d'oppression ? Peut-il créer l'égalité sociale ? Cela n'est point un acquis; il demeure néanmoins ce qu'il prétend être, à savoir un mémorial qui nous empêche d'oublier et nous invite à l'action.

Bibliographie

Braembussche, A.V.D. (2002). The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgium Memory. *Belgian Memories. The Yale French Review*. 102. 35-52.

Conrad, J. (1972). *Heart of Darkness*. New York : Pocket books.

De Certeau, M. (1984). *Practice of Everyday Life*. Los Angeles : University of California Press.

Lejeune, P. (1988). *On Autobiography*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Mouralis, B. (1967). Un Roman « Super-moral » : « La Re-production ». In Mpoi-Buatu, T. (dir.). *Présence Africaine*. 144. 18-31.

Mpoi-Buatu, T. (1986). *La re-production*. Paris : L'Harmattan.

Reynolds, B. (1997). The Devil's House, "or Worse": Transversal Power and Antitheatrical Discourse. *Theatre Journal*. 49.2. 143-167.

_____ (2002) *Becoming Criminal: Transversal Performance and Cultural Dissidence in Early Modern England*. Baltimore, MD : The John Hopkins University Press.

_____ (2003). *Performing Transversally : Reimagining Shakespeare and the Critical Future*. New York : Palgrave MacMillan.

_____, et Fitzpatrick, J. (1999). The Transversality of Michel de Certeau : Foucault's Panoptic Discourse and the Cartographic Impulse. *Diacritics*. 29:3.63-80.

Schipper, M. (1991). Le Je africain : pour une typologie des écrits à la première personne (fiction et non-fiction). In A. Rela (dir.). *Autobiographies et Récits de vie en Afrique. Itinéraires et contacts de cultures*. 13. 75-86.

Terdimans, R. (1985). *Discourse/Counter-Discourse*. Ithaca, NY : Cornell University Press.

Tshitungu Kongolo, A. (2002). Colonial Memories in Belgian and Congolese Literature. Belgian Memories. *The Yale Review*. 102. 79-93.

Young, J. E. (1993). *The Texture of Memory*. New Haven, CT : Yale University Press.

¹ Notre traduction de : "We erect monuments so that we shall always remember and build memorials so that we shall never forget. [...] Monuments commemorate the memorable and embody the myths of beginnings. Memorials ritualize remembrance and mark the reality of ends. [...] The memorial is a special precinct, extruded from life, a segregated enclave where we honor the dead. With monuments, we honor ourselves."

² Notre traduction: "... developed under the influence of both traditional educational and government institutions and what Pierre Bourdieu calls symbolic power of particular organizational social structures, whether mainstream, subcultural, or countercultural."