

Métatextualité, mise en abyme et anamorphose dans *Le bel immonde* de V.Y. Mudimbe

Olga Hél-Bongo

Volume 42, Number 1-2, 2011

L'énigme du social dans le roman africain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1021303ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1021303ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue de l'Université de Moncton

ISSN

0316-6368 (print)

1712-2139 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hél-Bongo, O. (2011). Métatextualité, mise en abyme et anamorphose dans *Le bel immonde* de V.Y. Mudimbe. *Revue de l'Université de Moncton*, 42(1-2), 175–193. <https://doi.org/10.7202/1021303ar>

Article abstract

Among V.Y. Mudimbe's novels, *Le bel immonde* has often been considered as the only one to possess a plot and to clearly display its subversive intentions within the theme of the marginal. The novel's protagonist is a prostitute, in love or not, we do not know for sure, with an influential minister in the country. In my opinion, the modernity of the novel appears in its reflexive practices (metatextuality and mise en abyme) and in various figures of displacement such as metalepse or anamorphosis. In the present paper, I propose to illustrate that Mudimbe's text is often accompanied by a metatext, represented as a mise en abyme, a hypotyposis, a metalepse, an anamorphosis. The french word « immonde », referring to the religious notion of the impure and to the aesthetics of beauty, is encompassed within the most ordinary utterance, gesture, fact or even silence. A dialectical relationship between self and other subverts clichés on social life in Mudimbe's novel.

MÉTATEXTUALITÉ, MISE EN ABYME ET ANAMORPHOSE
DANS *LE BEL IMMONDE* DE V.Y. MUDIMBE

Olga Hél-Bongo
Université Laval

Résumé

Le Bel immonde de V. Y. Mudimbe a souvent été considéré comme un roman à part, le seul à posséder une intrigue, à afficher clairement ses intentions subversives dans le thème de la marginalité. L'héroïne du roman est une prostituée, amoureuse ou non, on ne le sait pas vraiment, d'un ministre influent du pays. La modernité du roman apparaît, selon nous, dans ses procédés de réflexivité (métatextualité et mise en abyme) comme dans ses techniques de décentrement (métalepse, anamorphose). Le présent article vise à montrer que le texte mudimbien s'accompagne d'un métatexte qui se veut mise en abyme, hypotypose, métalepse ou anamorphose. L'immonde, qui fait appel à la notion religieuse de l'impur et à celle, esthétique, du beau, se cache dans la plus stricte banalité du discours, du menu fait ou geste quotidien, voire du silence. À travers une dialectique du même et de l'autre, le roman subvertit les clichés de la norme sociale.

Mots clés : Mudimbe, roman, société, métatextualité, mise en abyme.

Abstract

Among V.Y. Mudimbe's novels, *Le bel immonde* has often been considered as the only one to possess a plot and to clearly display its subversive intentions within the theme of the marginal. The novel's protagonist is a prostitute, in love or not, we do not know for sure, with an influential minister in the country. In my opinion, the modernity of the novel appears in its reflexive practices (metatextuality and mise en abyme) and in various figures of displacement such as metalepse or anamorphosis. In the present paper, I propose to illustrate that Mudimbe's text is often accompanied by a metatext,

represented as a mise en abyme, a hypotyposis, a metalepse, an anamorphosis. The french word « immonde », referring to the religious notion of the impure and to the aesthetics of beauty, is encompassed within the most ordinary utterance, gesture, fact or even silence. A dialectical relationship between self and other subverts clichés on social life in Mudimbe's novel.

Keywords: Mudimbe, novel, society, metatextuality, mise en abyme.

Parmi les œuvres romanesques de V. Y. Mudimbe, *Le Bel immonde* a souvent été considéré par la critique comme un roman à part, le seul à posséder une intrigue ou à afficher des intentions subversives dans le thème de la marginalité¹. Selon Harrow², la question essentielle que soulève le roman tient à la liberté d'aimer, malgré les contraintes sociales de l'ordre et de la loi qui gouvernent les personnages. Aire³ situe le roman dans les nouvelles formes du roman occidental en pratiquant l'alternance des points de vue, le décentrement, la défocalisation, la polygénéricité, techniques qui contribuent, selon Hamon, à miner le statut du personnage⁴. L'hétérogénéité thématique se manifeste, selon Aire, dans l'adultère, la trahison, le lesbianisme, l'homosexualité, la sorcellerie et l'anthropophagie. L'hétérogénéité de structure se révèle dans la pluralité générique (l'épistolaire, le discours radiophonique, l'article de journal, les mémoires). Aire ne mentionne pas l'essai, qui surgit, selon nous, sous forme de métatexte. Bisanswa⁵ montre, dans un brillant article, que le métatexte traverse *Entre les eaux*, *L'Écart t* et *Shaba deux* de Mudimbe. Il distingue l'« autométatexte externe », qui évolue en dehors du texte (les interviews, commentaires et mises au point de l'auteur sur son œuvre), et l'« autométatexte interne », qui est le commentaire fait par le narrateur, le personnage ou le narrateur-personnage sur le récit dans lequel il s'inscrit. Les commentaires du narrateur signalent l'intervention de l'auteur dans le récit : « celui-ci exprime des mises au point, des hésitations ou des explications dans le cours même du récit. La liaison entre l'histoire et son commentaire est assurée par le personnage du narrateur-scripteur qui prend en charge la

¹ Rwanika (2003, p. 265).

² Harrow (1991).

³ Aire (1990).

⁴ Hamon (1977, p. 179).

⁵ Bisanswa (2006).

production du récit⁶. » Le métatexte interne désigne, selon lui, la parenté intra-intertextuelle (autrement dit la relation intertextuelle entre les œuvres d'un même auteur). Mudimbe disséminerait son autométatexte dans le phénomène de la défocalisation. « J'appelle défocalisation pareille évolution du récit par explosions successives au bout desquelles le noyau de départ se dissémine en une constellation de micro-noyaux au destin imprévisible⁷. »

L'écriture de Mudimbe se caractérise, en effet, par une série d'« amorces diégétiques⁸ » le plus souvent inachevés. Il suffit de se remémorer la dernière phrase du journal inachevé de Nara, dans *L'Écart*, pour s'en convaincre : « Me retrouver le perchoir de rire et respirer l'air du large... Si Isabelle et Aminata... » (*Écart*, p. 159). Bisanswa relève la « fantaisie d'artiste⁹ » de Mudimbe, qui procède du désir d'autocorrection et de maîtrise de soi du scripteur, de stratégies liées à la juxtaposition des temps (passé, présent, futur), au dédoublement du Je en un narrateur-narrataire, « le second jugeant constamment le premier¹⁰ ». Nous retrouvons l'emploi de stratégies analogues dans *Le Bel immonde*. Mudimbe enrichit le métatexte de représentations figurales, ce qui fait du roman un roman singulier, non tant pour le thème de la marginalité qu'il affiche, comme le soutient Drocella Rwanika¹¹, que pour le regard pictural déformant qu'il propose sur le réel et sur la représentation romanesque.

Le présent article se propose d'analyser *Le Bel immonde* à la lumière de procédés d'écriture empruntés à la narratologie et à la rhétorique. Il vise à montrer, sur la base des travaux de Dumarsais et Fontanier¹², Gérard Genette¹³ et de théories sur la métatextualité¹⁴, que le texte mudimbien s'accompagne d'un métatexte qui se veut mise en abyme¹⁵, hypotypose¹⁶, métalepse¹⁷ ou anamorphose¹⁸. Ces figures

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ Rwanika « V.Y. Mudimbe : écrivain de l'écart ou de la norme? », *art. cit.*

¹² Dumarsais-Fontanier (1818).

¹³ Genette (1972; 2004).

¹⁴ Dubois (1973); Bisanswa (2006) et Lepaludier (2002, p. 25-38).

¹⁵ « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient ». Dällenbach (1977, p. 18).

¹⁶ « C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ». Dumarsais-Fontanier, « L'hypotypose », dans *Les tropes*, *op. cit.*, p. 151.

dans le roman ouvrent au monde des images et des mots, et tournent autour d'une même problématique, le même et l'autre, tels que définis par Michel Foucault¹⁹. Dans *Les mots et les choses*, Foucault réfléchit sur la rencontre des choses insolites qui se ressemblent ou ne se ressemblent pas. Dans le registre de la similitude, il déclare : « Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles²⁰ ». En revanche, « Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, - celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses²¹ ». *Le Bel immonde* semble se situer au cœur de la dispute du même et de l'autre. Le livre assemble des entités hétérogènes qui s'insèrent dans une logique de l'ordre.

L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé²².

¹⁷ Comme le signale Fontanier, « la métalepse se fait donc lorsqu'on passe comme par degrés d'une signification à une autre : par exemple, quand Virgile a dit, après quelques épis, c'est-à-dire, après quelques années : les épis supposent le temps de la moisson, le temps de la moisson suppose l'été, et l'été suppose la révolution de l'année ». Dumarsais-Fontanier, « La métalepse », *op. cit.*, p. 110.

¹⁸ Le terme désigne une déformation de l'image sous l'effet d'un mécanisme de la vue. La technique est utilisée chez les peintres de la Renaissance, qui ont recouru à un objet déformant tel un crâne, un miroir ou un cône pour symboliser la vanité de l'homme. La toile d'Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, parue en 1533, en offre une illustration. Les imageries de la Renaissance s'en servent pour cacher des scènes libertines, des portraits secrets, des images saintes. Voir Baltrusaitis (1975). *Anamorphoses : chasse à travers les collections du musée*. [s.p.]. Roberge (2005).

¹⁹ Foucault (1966).

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *Id.*

²² Foucault (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 11. Kenneth Harrow définit l'ordre, dans *Le bel immonde*, comme une praxis juridique et idéologique qui hante les personnages à tous les niveaux: révolutionnaire, gouvernemental, religieux, judiciaire. Chaque personnage doit se soumettre à la loi du plus fort. La marginalité du livre tiendrait, selon lui, dans des oxymores comme le mélange de candeur et

Mudimbe ferait appel à la notion foucaldienne de l'ordre et à celle, religieuse, de l'immonde, pour bousculer l'ordre des représentations éthiques et esthétiques touchant les écritures africaines. Le métatexte et la mise en abyme serviraient à dénoncer les tares d'une société africaine où la croyance sabote le jugement critique, faisant commettre à l'homme l'irréparable dans la plus parfaite innocence. L'utilisation des figures dans *Le Bel immonde* révèle qu'il ne s'agit pas de juger, seulement de montrer que la modernité littéraire dans les lettres africaines tient moins à ses thématiques ou à la fidélité de la réalité sociale représentée qu'à son énonciation infidèle. Les procédés rhétoriques en jeu participent d'une poétique du décentrement. Ils invitent le lecteur à considérer le roman comme un tableau, une figure morte ou une image difforme du réel destiné à émettre une critique sociale implicite. Par ce biais, Mudimbe se joue des clichés, comme il subvertit le discours de la norme sociale et de « l'ordre ». L'immonde, dans le roman, fait appel à la notion religieuse de l'impur, et au concept de beau. Il se cache dans le menu fait ou geste quotidien, voire dans le silence. La banalité renvoie au quotidien monotone de l'héroïne dont la vie suit le rythme de scènes répétitives tournant autour des mêmes chansons, des mêmes hommes, dans la même boîte de nuit. Mais cette banalité n'est qu'apparente. Les personnages prennent conscience, quel que soit leur niveau d'éducation, que de subtiles différences se cachent au sein du même.

Le même et l'autre

L'héroïne du roman *Le Bel immonde*, désignée simplement comme « Elle » ou « Ya » (qui signifie « sœur »), quitte son village natal de Mulembe pour la ville de Kinshasa. Ya se prostitue dans un bar où elle fait la rencontre d'un homme politique influent qui deviendra ministre. Elle noue, en parallèle, une relation homosexuelle avec une femme qui s'immisce dans la vie du couple, de la même manière que le narrateur voyeur s'introduit dans l'intimité de ce ménage à trois. Le père de Ya, un opposant au régime politique, se fait assassiner. Les rebelles recrutent Ya pour servir d'espionne auprès du ministre. Ya trahit son

de perversion des personnages qui symbolisent à ses yeux l'Afrique contemporaine de Mudimbe. Les oxymores sapent le sérieux de l'Ordre et de la Loi. Ils dénoncent le caractère illusoire de la fiction. Il en résulte une perspective déformée de la notion de vérité : « an altered perspective on the purity of truth reveals its stages qualities – its nature as construct rather than essence. Ultimately even the highly ranked Maître is seen as playing a role within the “mise en scène” ». Kenneth Harrow, « *Le Bel immonde* : African Literature at the Crossing », *art. cit.*, p. 994.

compagnon et rompt avec lui. De même, le ministre la trahit en faisant assassiner sa compagne lesbienne qu'il entrevoit comme une ennemie. Déçu par Ya, le ministre rédige trois lettres, dont une posthume, qui témoignent de l'ambivalence de ses sentiments. Il meurt assassiné dans sa voiture. Ya est arrêtée par la police, puis libérée. Le roman revient à son point de départ. Ya recommence à exercer son métier, comme si de rien n'était. Une scène triviale suggère le même, au début du roman. Un Américain entre dans un bar et demande à Ya : « - On va danser? - Oui » (*Le Bel immonde*, p. 18). Puis : « - Tu es contente? - Bien sûr. Et vous? » (*Le Bel immonde*, p. 20). Et enfin : « - Toujours content? - Indeed » (*Le Bel immonde*, p. 21). Le surgissement du mot anglais paraît incongru. Il rompt la routine, brise la syntaxe du même (l'énonciation en français). « Indeed » ouvre un nouveau champ de vision et de conscience. Nous quittons le monde des mots pour celui de l'image. La scène fait tableau. Elle fige le réel, créant une impression de déjà-vu (une femme attend dans un bar), si l'on songe, par exemple, au tableau d'Edward Hopper, *Nighthawks*²³ :

Elle attend. Comme chaque soir. Les yeux mi-clos, elle sourit, la main droite caressant paresseusement son châle de soie. Elle espère toujours, cherche son seigneur, visiblement exaltée et lassée à la fois par cette musique envahissante qui l'englue dans une débauche de fumée de cigarettes et de relents d'alcool (*Le Bel immonde*, p. 17)²⁴.

L'attitude clichée de Ya consiste à attendre le prince charmant qui l'extirperait d'un milieu social dégradant, de la vulgarité de clients encombrants et satisfaits d'eux-mêmes. Les pensées intérieures du personnage nous sont livrées par des images obliques : la « débauche de fumée », la « musique envahissante », les « relents d'alcool ». En caressant le tissu de soie, Ya caresse le rêve de s'élever socialement. La sensualité et la volupté de la scène apparaissent dans ses « yeux mi-clos », dans le sourire et la lenteur du geste. Mais son sourire n'est pas synonyme de béatitude. Il indique une prise de conscience du personnage sur ses illusions. Ya sait qu'elle rêve, comme le prouve la citation d'une chanson à valeur métatextuelle :

Elle aurait aimé danser; s'accrocher à Stefan George, se convaincre du mystère de son propre cœur de manière à

²³ Renner (1990, p. 78-79).

²⁴ Une parenté thématique et stylistique unit *Le bel immonde* à un bref essai, « Les belles de nuit » de V.Y. Mudimbe (1972, p. 49-50).

pouvoir s'inscrire avec bonheur dans la mort des mots
 bien entretenus par la vie d'un air :
Ne les prends point au glaive, au trône!
De tout grade, les dignitaires ont tous l'œil
Vulgaire et charnel
Le même œil de bête à l'affût... (*Le Bel immonde*, p. 17).

Ya rêve d'êtreindre un écrivain (Stefan George), voulant croire en son propre mystère pour s'inscrire dans « la mort des mots » (*Le Bel immonde*, p. 17). De même, Pierre Landu, dans *Entre les eaux*, souhaite « disjoindre les sens et réapprendre les mots » (*Entre les eaux*, p. 41) et Nara, dans *L'Écart*, « Bousculer par exemple les mouvements de langue les plus insignifiants, les arrêter, les rendre à la lumière » (*L'Écart*, p. 89). Le lexique métatextuel des personnages signale une présence discrète du locuteur – l'auteur. La « confiance dans les mots²⁵ » des personnages les incite à allier la prose et le monde. Ces différentes scènes ont pour toile de fond l'ennui, le même, l'indifférence de sujets pris dans l'observation lucide et ironique de leur propre existence, de leur environnement social et de leur relation à autrui.

Figures de la rupture

La scène liminaire du livre se présente sous la forme d'une hypotypose. Selon Fontanier, « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante²⁶ ». Gérard Genette, commentant les travaux de Dumarsais et Fontanier, observe chez ces auteurs l'utilisation des termes « comme si » et « en quelque sorte », soulignant par là le caractère *illusoire* de l'effet créé par la figure. L'hypotypose ferait ainsi passer, selon Genette, la copie pour l'original, le tableau pour l'objet²⁷. En d'autres termes, la scène dans le bar paraît désarmante par la discordance maintenue entre la banalité de la représentation et la subtilité d'un discours, entre la coprésence de personnages hétéroclites réunis dans une même scène. La représentation est si clichée qu'elle paraît figer le réel en une figure morte. Une menue différence s'immisce, toutefois, dans la réplique du

²⁵ Bisanswa (2006). La traversée du métatexte dans l'œuvre romanesque de V.Y. Mudimbe, *art. cit.*, p. 86.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Métalepse, op. cit.*, p. 11.

ministre qui, confronté à la même situation que les Américains, répond par la négative : « - On danse? ». « - Non, ma petite, je suis fatigué » (*Le Bel immonde*, p. 25). La négation le distingue de ses autres, faisant de lui un être désirable, qui se refuse.

La banalité se brise également à l'écoute d'une chanson. Ya entend un air qui met en abyme sa situation et semble ainsi revêtir une fonction d'avertissement. C'était comme s'il lui était intimé de ne pas s'adonner au premier venu. L'avertissement anticipe sa rencontre avec le ministre. D'autres strophes commenteront de manière analogue sa situation. Il y sera question d'une prostituée (« ... Tu seras quelque chose comme Marie-Madeleine ») (*Le Bel immonde*, p. 20), d'une danse dans un bar (« danse tant que tu peux danser [...] sur une table de bistrot à l'ombre des tavernes ») (*Le Bel immonde*, p. 28) au même moment où Ya danse avec un Américain, se plaignant de la façon dont il l'enserme (« Ses bras, un étau », *Le Bel immonde*, p. 28). Comme l'affirme Laurent Jenny, la citation est « toujours narrativement motivée²⁸ », qu'elle soit antéposée, interposée ou postposée. Dans le cas présent, elle est interposée à l'action du récit qu'elle reflète et commente au moment où se déroule l'action. Le contenu informatif de la chanson est de mauvais augure, comme le suggère l'anaphore « Danse tant que tu peux danser » (*Le Bel immonde*, p. 28). La métalepse introduit un facteur temps dans le récit. Chez Mudimbe, elle se double d'un métatexte qui rapproche le domaine de la production littéraire de l'image. L'image constitue le discours source dont la cible est le roman, son écriture, sa lecture. L'image et l'écriture dépendent l'une de l'autre dans la fabrique du sens. Autrefois pratiquées par Diderot et Sterne, les métalepses sont saisies, de nos jours, comme un artifice du texte littéraire et une convention d'écriture. Elles suscitent le questionnement du lecteur sur les rouages de la fiction, sur le contenu des œuvres²⁹. Dans *Le Bel immonde*, la métalepse interroge la capacité autoréflexive du roman de se commenter et de se refléter, d'une part, dans le miroir des autres romans de Mudimbe et, d'autre part, dans les trois temporalités que sont le commentaire sur le passé, le présent et l'avenir. Fontanier précise que la métalepse « consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjoint, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à

²⁸ Jenny (1976, p. 266).

²⁹ Lepaludier (dir.). « Procédés métatextuels et processus cognitifs », *op. cit.*, p. 25-38.

l'esprit³⁰ ». Une scène de *L'Écart* peut servir de commentaire au procédé utilisé dans *Le Bel immonde*. Lorsque Nara découvre le bonheur de courir sur une plage en compagnie d'Isabelle Colmeur, son amie française, il commente « l'insurrection de la joie » comme s'il s'agissait de transgresser une réalité par la figure. Ce moment équivaut, à ses yeux, à « Une subversion née d'un déplacement de figures, se formulant en une liberté rare : le rejet de toute barrière... » (*L'Écart*, p. 72). Un jeu spéculaire et métatextuel se noue ainsi entre *L'Écart* et *Le bel immonde*.

La chanson métatextuelle

La chanson, dans *Le Bel immonde*, revêt une dimension métatextuelle double : elle commente l'énoncé en cours et à venir (elle se situe au carrefour de plusieurs temporalités) et l'énonciation en tant que retour du langage sur lui-même (« danse comme on écrit sur les murs d'un poème » (*Le Bel immonde*, p. 29). La réflexion contenue dans la citation porte sur l'acte que les personnages sont en train de poser ou de subir³¹. D'un point de vue pragmatique, la répétition entre le « texte » (la chanson) et la « marge » (ce qui l'entoure) n'est pas rébarbative, contrairement à ce qu'affirme Jacques Dubois dans un article sur le métatexte³², étant donné qu'elle se maintient dans l'allusion (elle en dit moins que ce qu'elle peut) tout en étant complétive (elle dessert l'esthétique du livre, qui tient de la mise en abyme). La chanson revêt ainsi deux fonctions : celle de mise en abyme contemporaine à l'action en cours, et celle de mise en abyme « expectative »³³ : elle peut prévoir une action à venir. Son statut réflexif métadiégétique signale le double enjeu du métatexte : exprimer dans une économie de mots -signe par excellence de l'écriture mudimbienne - l'autotélisme des personnages, qui évoluent dans un monde intérieur qui se suffit à lui-même. Qu'il s'agisse de Ya, de Nara, de Marie-Gertrude ou de Pierre Landu, tous tentent de décoder les signes d'un monde susceptibles de refléter leur situation. Dans *Le bel immonde*, la mise en abyme expectative surgit lorsque la chanson « raconte » la naissance à venir du couple de Ya et du ministre à la manière d'un conte :

*Un couple d'amants qui crurent par là
Trouver un moyen pour que leurs âmes*

³⁰ Cité par Gérard Genette dans *Métalepse*, 2004, p. 9.

³¹ Bisanswa (2000). *Conflit de mémoires*, op. cit., p. 95.

³² Dubois (1973, p. 8).

³³ Bisanswa « *Conflit de mémoires* », op. cit., p. 95.

*Dans la cohue du Dernier Jour
En cette tombe se rencontrent
Et s'attardent un bout de temps... (Le Bel immonde, p.
20).*

Le « bout de temps » ressemble à une idylle dont on peut aisément sentir le caractère éphémère. L'énoncé réflexif métadiégétique est souvent associé, chez Mudimbe, à la vision d'un rêve de femmes ou de jardin (*Entre les eaux, L'Écart*), ou à la vue d'un tableau, d'une scène (*Entre les eaux, Shaba deux*) que les personnages observent et commentent dans le silence d'un monologue intérieur. C'est en fixant le tableau d'Andrea del Castagno que Marie-Gertrude, dans *Shaba deux*, voit la précarité de sa situation au sein de la communauté religieuse belge :

Je pense bien connaître ce tableau. Je l'ai, en effet, sous les yeux tous les jours, et cela depuis des années. Mais, cette nuit, il m'intriguait. Jean y a la tête proche de la poitrine de Jésus. Elle est fortement penchée. Jean a l'air brisé, mais le visage est paisible, les yeux sont fermés comme s'il dormait et sa main repose amoureusement sur celle du Seigneur. Pierre, étonné, d'un regard très clair, semble interroger Jésus qui, visiblement, s'attendrit sur l'amour de Jean. En face du Seigneur, Judas. Il a le profil du nez fortement dessiné et semble observer, un sourire imperceptible aux lèvres, mais l'attention vive. Une atmosphère de tension extrême paraît flotter sur ces visages, malgré l'impression générale de communion offerte par le tableau (*Shaba deux*, p. 30).

La scène qui prédit la trahison de Jésus met en abyme celle à venir des sœurs franciscaines belges. Elles quitteront le dispensaire en raison des troubles politiques liés à la guerre de Shaba, laissant Marie-Gertrude dans la solitude et le désarroi. La prolepse occupe le même statut et la même fonction que la chanson. Mudimbe superpose les couches de sens autour d'un même événement, d'une même scène faisant tableau. L'économie de mots densifie, en le codant, la portée du message métatextuel.

Lorsqu'un nouveau client arrive dans le bar, le lecteur s'aperçoit que l'autre est le même, anonyme, sans nom. Il s'agit à nouveau d'un Américain. Le récit donne l'impression de stagner, suivant le procédé de la *défocalisation*. Ya observe, amusée, la « cire nouvelle », les

« couleurs offertes » et les « yeux subitement en joie » (*Le Bel immonde*, p. 18) de cet homme. Ses mots amènent, toutefois, un élément nouveau : ils commentent sa situation de « femme offerte », et son statut de fille de joie. Les souliers vernis de l'Américain ne reflètent-ils pas (au sens littéral du terme) le caractère kitsch de son existence? *L'Écart* et la fusion se lisent dans la dialectique du même et de l'autre. *L'Écart* se perçoit dans la mise à distance de soi et de l'autre par le biais de la dérision ou de l'auto-dérision. La fusion a lieu dans la vulgarité qui unit Ya à son client, union dont elle demeure consciente. Les jeux de renvois et de mise en abyme sont nombreux dans l'œuvre romanesque de Mudimbe. Ils traversent autant *Le bel immonde* que les autres romans de l'auteur. La mise en abyme revêt une fonction éthique : à travers elle, les personnages prennent conscience d'eux-mêmes et commentent leur situation dans le rire amer du désenchantement. Le discours métadiégétique revêt, quant à lui, une fonction esthétique et sociale, attestant d'une poétique de la transgression.

Esthétique de la transgression : l'anamorphose

Durant l'écoute d'une chanson, Ya danse, observe ses clients, se moque sous cape. L'héroïne « chante avec l'orchestre » les mots suivants :

...*Loin du tronc grandit dans la brousse
L'épi rare, seul de son rang.
Et tu reconnaîtras les frères, les frères
Au pur éclat de leur regard...* (*Le Bel immonde*, p. 18).

Mudimbe file une métaphore sexuelle et textuelle. La contiguïté du tronc, de l'épi et des frères fait écho à un passage du roman où le ministre récite à son ami l'avocat les « Chansons de Bilitis » de Pierre Louÿs. La référence intertextuelle à Louÿs cache et trahit à la fois la dimension érotique du texte. Mudimbe utilise le même procédé d'écriture avec l'anamorphose. Chez lui, la figure « attend en silence le moment d'être énoncé[e] » ou mieux, d'être vue et sa révélation épiphanique suscite un haut plaisir du texte³⁴. Comme la citation de Louÿs (*Le Bel immonde*, p. 71-72), érotiquement plaisante avant de céder le pas à l'immonde amenée par degrés, le caractère immonde de l'anamorphose est la lenteur avec laquelle la perversité du langage figuratif s'installe, ou la patience avec laquelle le récit mudimbien

³⁴ Barthes (1973).

dévoile l'éclatement de l'horreur sur le plan visuel, énonciatif, thématique et autométatextuel.

L'anamorphose n'est pas perceptible à l'œil nu. Elle ne se contente pas d'un regard de surface (disons, l'énoncé). Elle exige un regard stéréoscopique³⁵ et surgit au chapitre 4 de la deuxième section du livre, en un endroit stratégique, le milieu³⁶. L'œil capable de voir la beauté de l'immonde peut restituer la perspective d'une image écrasée. Telle serait la promesse du livre, que le leitmotiv de l'étau vient systématiquement malmener. L'étau, comme son nom l'indique, écrase, enserre. Combien de fois les personnages du roman se serrent, s'étreignent jusqu'à l'étouffement, lorsqu'ils dansent. « Ils s'enserrent » (*Le Bel immonde*, p. 18); « Il se colle à elle, l'emprisonne » (*Id.*). « Ses doigts se pressent sur tes côtes et tu perçois son souffle haletant dans ton cou » (*Le Bel immonde*, p. 28). Aussi Nara se plaint-il de Salim à ce sujet, dans *L'Écart* : « Et je sentis plus fortement encore la pression de sa main. « Ne me la brisez pas, fis-je, gêné » (*L'Écart*, p. 22). L'étau, ou l'étreinte, sont de l'ordre du monstrueux : ils suggèrent l'immonde d'une promiscuité non désirée avec l'autre. Sur le plan esthétique, l'étau menace la perspective, et met en danger l'identification d'une anamorphose. Il aplatit le champ de vision en nous ramenant à la surface plane (ou « plate ») de l'énoncé, comme à son apparente banalité.

D'un point de vue énonciatif, l'usage particulier de la deuxième personne, dans le roman, a quelque chose de malsain, non tant pour le débrayage qu'il occasionne (autre forme de métalepse), que pour l'œil omniscient qui s'immisce jusque dans la pensée et les gestes intimes des personnages. À titre d'exemple, la trivialité du dialogue de Ya avec sa clientèle américaine se rompt suite à l'intrusion du commentaire du narrateur : « Il a les mains sur tes hanches » (*Le Bel immonde*, p. 19). Aire interprète la transgression de la troisième à la deuxième personne comme « une image dédoublée sinon fragmentée des personnages, comme s'ils se miraient dans la surface troublée d'une nappe d'eau. On pourrait y voir aussi le jeu de l'altérité, du narcissisme et même de l'ambivalence, puisque les deux protagonistes se présentent en fait comme l'incarnation même de la duplicité³⁷. » La nappe d'eau, capable de reflet, rappelle la transparence du miroir et

³⁵ Albérès (1972).

³⁶ Selon Genette (1987). Les seuils d'un livre sont le lieu d'une intentionnalité pragmatique.

³⁷ Aire (1990). « Le Renouveau technique dans le roman africain : Mudimbe et Sassine », *art. cit.*, p. 154.

des souliers vernis. Gérard Genette attribue le changement brusque de personne à une forme de « pathologie narrative³⁸ » propre au roman contemporain. La relation spéculaire entre narrateur et personnage produit l'effet d'un « vertige pronominal accordé à une logique plus libre et à une idée plus complexe de la réalité³⁹ ». La proximité des pronoms reflète la promiscuité des personnes qui accomplit, selon nous, une transgression taboue entre le spectateur et l'objet. L'œil qui voit devient l'œil qui touche, et l'œil qui touche est celui qui lit. De manière analogue, le *je* narrant s'imisce dans l'intimité d'une scène pour écrire : « Sa main droite sous *ta* jupe, il regarde, fasciné, la nouvelle venue⁴⁰ ». La convoitise des hommes pour les femmes se déroule sous l'œil innocent et coupable du lecteur. Le lecteur est innocent parce qu'il ne sait pas ce qu'il va lire, et coupable, parce qu'il continue à lire, séduit par le charme discret du livre. *Le bel immonde* est la conjonction du désir et du déni de ce désir, faute de culpabilité « réelle ». Ce que nous désirons lire est de l'ordre d'une complaisance dans l'immonde. Le lecteur devient pour ainsi dire une allégorie du livre⁴¹ : mis en abyme dans la fiction du livre qu'il lit, il est, lui aussi, ce « bel immonde »⁴², à la différence qu'il peut voir et sentir l'immonde sans se salir les mains, comme le Ministre qui sacrifie l'amie de Ya en la remettant entre les mains du maître sorcier.

Une transgression plus scandaleuse a lieu dans la relation qui unit Ya à son amie lesbienne. Ya se fait dicter le code du bien et du mal par son amie qui voudrait lui inspirer le dégoût des hommes – là où Ya aime les hommes - et la confiner dans l'étau du silence. Comme un serpent tentateur, l'amie lui dit :

Je t'aime. Beaucoup. Vivre avec toi. Nous retrouver après le travail. Ne ressens-tu pas ce besoin d'une ombre pure, lumineuse, un abri loin des sécrétions masculines? M'aimes-tu, un peu? Moi, je t'adore déjà. Bois ton jus de tomate. Il est bon? Sois gentille, relève un peu la tête que je puisse admirer ta gorge... (*Le Bel immonde*, p. 22).

³⁸ Genette (1972, p. 254).

³⁹ *Id.*

⁴⁰ Nous soulignons.

⁴¹ De Man (1989).

⁴² Cortázar (1963, p. 85-86). Les stratégies d'écriture et l'atmosphère feutrée du personnage qui lit, prisonnier de l'illusion romanesque dans la nouvelle de Cortázar, rappelle la situation du lecteur de Mudimbe dans *Le bel immonde*.

Le textuel et le sexuel se recourent à nouveau dans la vision trouble de l'œil et de l'esprit. Ya se sent déchirée. Les images du phallus (le couteau, le glaive, l'épi rare) annonçaient l'abus. La lame suggère à présent la mort de l'âme. C'est encore la lame qui étranglera l'amie de Ya au nom du rite sacrificiel accomplie par le sorcier. La lame semble revêtir la fonction de lien entre des scènes que rien n'assemble, en apparence, mais que tout unit, dans l'ordre des choses : « Dans sa Mercédès qui fonçait, belle lame noire, sur l'asphalte gondolé et, par endroits, déjeté, des faubourgs de Kinshasa, il [le ministre] se laissait envelopper par sa propre folie » (*Le Bel immonde*, p. 83). La tresse sémantico-érotique autour du couteau confère au texte une dimension figurative assimilable à une déchirure. Elle permet au lecteur d'imaginer des lignes obliques (les lignes de fuite, en peinture) qui viennent hachurer le texte romanesque. L'abus apparaît moins dans le dit que dans la manière de dire les choses, ou de les passer sous silence. La mélancolie de Ya se remarque, en effet, dans ses poses, ses gestes, qui font foi du regard distant et critique qu'elle pose sur le monde. L'enjeu du métatexte interne dans l'œuvre serait, par conséquent, de faire voir la désillusion de l'héroïne, trompée par le discours des religieuses de son village, exploitée par sa famille, abusée par son amie, battue par la police. Ya ne sera plus jamais la même, ayant perdue sa première innocence. Le désenchantement qui l'habite semble moins être le fruit d'une déchéance morale consécutive à son statut social que celui d'un trouble existentiel consécutif aux abus sociaux, physiques, symboliques et rhétoriques dont elle a été la victime.

L'anamorphose éclate lors d'une fête mondaine où l'on célèbre l'amant de Ya, homme politique promu au rang de ministre. Celui-ci ne saisit pas bien la cause ni le sens d'un devoir qui l'appelle. Il se sent gros, nerveux, et agit comme s'il était ivre. Les références au tourbillon, au brouillard⁴³, à la folie, ne manquent d'ailleurs pas dans cette scène; Le ministre perçoit les événements de manière difforme. Lorsque Ya le taquine sur son poids, il déforme ses propos. Elle lui dit : « L'ivresse des honneurs et de la chair », mais lui entend : « Les honneurs et la chèvre » (*Le Bel immonde*, p. 77). Le glissement sémantique de chair à chèvre, apparemment fou, n'est pas anodin. La chèvre symbolise le sacrifice. Le ministre se souvient alors avec

⁴³ Le brouillard, selon Albérès, est un procédé de brouillage du temps romanesque. On retrouve ce procédé chez Faulkner, Huxley ou Robbe-Grillet. R. M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, op. cit., p. 40-42.

anxiété du mot d'ordre du sorcier : « Des chèvres ou une jeune fille » (*Le Bel immonde*, p. 77). Il décide, à ce moment précis de la diégèse de sacrifier l'amie de Ya. La décision était préparée au chapitre précédent. Deux jours plus tôt, dans la boîte de nuit, le Ministre et l'avocat s'entretiennent sur les chansons de Bilitis; ils se racontent des anecdotes sur la sorcellerie et sur son impunité en Afrique. Mais la pensée sur l'impunité commence à cheminer dans la tête du ministre. Le lexique de cette scène est donc proleptique : il fait écho au rite sacrificiel à venir, décomposé ici en fragments constituant les principaux motifs du roman: l'ivresse, la mélancolie, la rupture, le bestiaire, la déchirure et la mort. Ainsi, deux jours avant la fête qui célèbre la victoire électorale du ministre, l'ivresse bat son plein. « L'ambiance générale du bar était, plus que jamais, à la fête folle de la rencontre de gigantesques lames de fond venues des luxuriances et des senteurs du monde entier. Il se sentait en forme, sachant que la nuit, comme d'ordinaire, le *sacrait* » (*Le Bel immonde*, p. 70). Mais l'ivresse cède le pas à la mélancolie, lorsque le Ministre dit à l'avocat :

Je creuse ta torpeur. Tu me parais légèrement éméché.

– Non, mon vieux, je suis triste...

Il se gratta le cou, interdit et guettant la suite. Des rires cristallins venant de la table voisine le sauvèrent : ils lui firent penser aux cœurs éclatés d'or des marguerites de son jardin (*Le Bel immonde*, p. 70).

La rêverie d'un jardin dissipe momentanément une pensée mélancolique: l'avocat se destinait à la prêtrise mais a choisi le droit pour satisfaire la cupidité de sa famille, « des oncles, des tantes, des cousins, *des.... des... des porcs, des pourceaux...* », confie-t-il (*Le Bel immonde*, p. 71). Le choix du lexique (les porcs, les pourceaux) préfigure la mort, autrement dit le sacrifice de Ya, de même que ce moment narratif où il est écrit : « [le ministre] ne la voyait que de dos. (...) Elle riait, tête en arrière, *gorge offerte* » (*Le Bel immonde*, p. 74). Le ministre ajoute : « l'immonde, ce serait de vivre prisonnier des pourceaux », d'où la nécessité pour lui de se débarrasser d'une personne gênante comme l'amie de Ya. Les pensées sacrificielles de l'avocat précèdent le moment final d'une déchirure esthétique. Le récit s'achève, en effet, sur une image annonciatrice de mort : « Les lumières *tombaient en lanières* multicolores. L'orchestre *saignait* un slow. Des *syncopes* claires, charnues, jaillissent en cascade » (*Le Bel immonde*, p. 71, nous soulignons). La conjonction de ces éléments

disparates de la narration prépare le ministre à commettre l'irréparable. Dans la mauvaise foi qui le caractérise, il voit l'autre (le maître sorcier), comme un monstre, mais les objets anamorphotiques (la porte vitrée, le lampadaire) lui renvoient l'image d'un tableau figurant sa propre monstruosité:

C'est en passant devant *la porte vitrée* qui conduisait à la cuisine qu'il se réveilla tout à fait et se rappela sa conversation avec le maître. Il s'arrêta un instant. Oui, c'est cela. Le *lampadaire* à côté duquel ils étaient *transformait* curieusement le visage du maître : il avait *un teint bistre* et des *yeux verdâtres*, les *paupières comme tannées*. (...) Il scruta le visage aux traits durs du Maître. Il était impassible, *la bouche légèrement tordue*. Son *strabisme* accusé *lui donnait une expression effrayante* (*Le Bel immonde*, p. 77).

Conclusion

Dans *Le bel immonde*, Ya voit le même parmi des êtres que tout, en apparence, sépare, là où le ministre cherche la différence dans le même. Sa « folie » ressemble à celle de Don Quichotte dans une image inversée au miroir. Don quichotte voit la similitude partout, même dans la différence. La transparence des objets vitrés réfléchissent, néanmoins, la vanité de l'homme qui finit par éclater comme une bulle de savon : « Il s'attarda devant le miroir à effacer les marques de la nuit, s'amusa des bulles qu'il pouvait créer à plaisir à souffler entre ses doigts » (*Le bel immonde*, p. 79).

Sous des airs de roman léger, le roman de Mudimbe ressemble à un traité des humaines faiblesses. Le ministre est un homme tenaillé par la peur d'être seul, un homme qui se cherche une famille dans le corps social et le corps politique. Le roman dénonce les abus d'un corps exploité par la croyance, la manipulation, la cupidité, la sexualité et la violence qui constituent les principales faiblesses des personnages du roman. La dérision, voire l'auto-dérision des personnages envers l'illusion, la croyance aux ancêtres, la devinette ou la chanson, à tout ce qui rappelle la crédulité ou l'oralité, ne sont pas, en soi, une critique de l'exploitation coloniale ou de la tradition, mais une critique de la manière dont la raison coloniale ou la tradition abusent de la crédulité des hommes à des fins détournées. La stratégie narrative du détour et de l'implicite en dit long sur l'importance de l'énonciation et du langage dans le roman mudimbien.

La modernité du roman se mesure, en somme, dans ses procédés d'écriture. L'utopie de l'ordre est visible à l'œil nu. Elle apparaît au niveau de l'énoncé, dans la récurrence syntaxique et thématique du même. Mais ce même fait voir, en filigrane, une énonciation de la différence au sein de laquelle Mudimbe propose une poétique du décentrement. L'anamorphose, tout comme la métalepse, l'hypotypose et la mise en abyme, servent de « pivots » dans la thématique de la transgression. Elles propulsent le lecteur dans une perversité langagière et énonciative amenée par degrés, perversité souvent analysée par la critique comme exclusivement thématique, si l'on se réfère aux thèmes de la marginalité, de l'homosexualité, du lesbianisme⁴⁴, présents dans l'œuvre. Il apparaît toutefois que la mise en abyme se tresse habilement à la capacité corrosive et autoréflexive du langage en vue de figurer un monde « moderne », au sens où l'entendait Baudelaire en parlant des toiles de son ami peintre Constantin Guys⁴⁵. L'esthétique du roman de Mudimbe représente le beau dans l'immonde, le vrai dans l'infidèle, sur le mode d'un oxymore. L'entrelacement et le changement des voix, les jeux de miroirs et de focalisation, les liaisons et les ruptures de la représentation figurent un roman scriptural et pictural, complexe et moderne, travaillé, comme le soulignait avec acuité Justin Bisanswa, d'une main de maître ou d'artiste.

Bibliographie

- Aire, V. O. (1990). Le Renouveau technique dans le roman africain : Mudimbe et Sassine. *Literature of Africa and the African Continuum*. Washington, DC : Three Continents & African Literature Association. 151-162.
- Albérès, R. M (1972). *Métamorphoses du roman*. Paris : Albin Michel.
- Apollinaire, G. (1920). « Nuit rhénane », *Alcools*. Paris : Gallimard.
- Baltrusaitis, J. (1975). *Anamorphoses : chasse à travers les collections du musée*. Köln : Dumont Schaubert.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Baudelaire, Ch. (1968). Le peintre de la vie moderne. In *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont. 790-815.

⁴⁴ Rwanika (2003). « V.Y. Mudimbe : écrivain de l'écart ou de la norme? », *art. cit.*

⁴⁵ « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Baudelaire (1968, p. 797).

- Bisanswa, J. (2000). *Conflit de mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*. Frankfurt am Main, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- (2003). Dialectique de la parole et du silence chez V.Y. Mudimbe. In Kadima Nzuji, M. et Gbanou, S. (dir.). *L'Afrique au miroir des littératures*. Paris : L'Harmattan. 120-147.
- (2006). La traversée du métatexte dans l'œuvre romanesque de Valentin-Yves Mudimbe. *Tangence*. 82:75-102.
- Cortázar, J. (1963). Continuité des parcs. In *Les armes secrètes*, traduit par C. et R. Caillois. Paris : Gallimard. 85-87.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.
- De Man, P. (1989). *Allégories de la lecture : le langage figuré chez Rousseau, Rilke, Nietzsche et Proust*. Paris : Galilée.
- Dubois, J. (1973). Code, texte, métatexte. *Littérature*. 12:3-12
- Dumarsais-Fontanier (1818). *Les tropes*. Genève-Paris : Slatkine, Reprints 1984.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- (2004). *Métalepse*. Paris : Seuil.
- Hamon, Ph. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. In Genette, G. et Todorov, T. (dir.). *Poétique du récit*. Paris : Seuil. 115-180.
- Harrow, K. (1991). *Le Bel immonde : African Literature at the Crossing*. *Callaloo*. 14:4.987-997.
- Holbein, H. (1533). *Les Ambassadeurs*.
- Jenny, L. (1976). La stratégie de la forme. *Poétique*. 27:257-281.
- Lepaludier, L. (dir.) (2002). *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- (2002). Procédés métatextuels et processus cognitifs. *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. 25-38.

- Mudimbe, V.Y. (1972). *Réflexions sur la vie quotidienne*. Kinshasa : Mont Noir.
- *Entre les eaux* (1973). Paris : Présence Africaine.
- *Le bel immonde* (1976). Paris : Présence Africaine.
- *L'Écart* (1979). Paris : Présence Africaine.
- *Shaba deux* (1989). Paris : Présence Africaine.
- Pageaux, D.-H. (1996). *L'Écart* (1979) de Vumbi Yoka Mudimbe. Nouveau roman africain, altérité impossible, écriture spéculaire. In Bessière, J. (dir.). *L'Autre du roman et de la fiction*. Paris : Lettres modernes. 131-138.
- Renner, R. G. (1990). *Edward Hopper 1882-1967. Métamorphoses du réel*. Köln : Benedikt Taschen.
- Roberge, D. (2005). *La poétique de l'anamorphose dans les Essais de Montaigne*. Québec : Université Laval. [Thèse de maîtrise].
- Rwanika, D. M. (2003). V.Y. Mudimbe : écrivain de *L'Écart* ou de la norme? In Kadima Nzuji, M. et Gbanou, S. (dir.). *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société : mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*. Paris/Bruxelles : L'Harmattan/Archives et Musée de la littérature. 264-281.