

CALIXTHE BEYALA : UNE ÉCRITURE DE CHAIR ET DE SANG

Abir Muhammad DIB

Université Clermont Auvergne

abeer_11_20@hotmail.com

Résumé : Polémique, l'écriture de Calixthe Beyala n'a pas cessé d'interpeler les lecteurs depuis la sortie de son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* (Paris, J'ai lu, 1987) jusqu'en 2014, la date de son dernier livre *Le Christ selon l'Afrique* (Paris, Albin Michel 2014.). Ce qui rythme la lecture de ses textes, c'est entre autres, le choc, la répugnance ou encore la fasciation suscitée par une écriture- corps. C'est une écriture qui se manifeste sous plusieurs formes ; une écriture qui parle du « corps », ce dernier se laisse délimiter par les mots lorsqu'il est visible. Ce qui entraîne la présence d'un lexique corporel dans le texte ainsi qu'un langage gestuel conditionné par les codes culturels et sociaux. Une écriture « du » corps qui se dit, qui sent et qu'on sent à travers le texte même s'il est invisible. La syntaxe devient alors une chair linguistique où le corps textuel parvient à véhiculer un sens, un message.

Mots-clés : Calixthe Beyala, littérature féminine africaine, écriture du corps, subversion, violence scripturaire.

Abstract : Controversial, the writing of Calixthe Beyala has not ceased to interpellate to readers since the release of his first novel *C'est le soleil qui lui brûlée* (Paris, J'ai lu, 1987) until 2014, the date of his last book *Christ according to Africa* (Paris, Albin Michel 2014.). What punctuates the reading of his texts is, among other things, the shock, repugnance or even the fascination aroused by a writing-body. It's a writing that manifests in many forms; a writing which speaks of the "body", the latter is delimited by the words when it is visible. This leads to the presence of a body lexicon in the text as well as a body language conditioned by cultural and social codes. A writing "of" the body that says itself, that feels and that one feels through the text even if it is invisible. The syntax then becomes a linguistic flesh where the textual body manages to convey a meaning, a message

Keyword : Calixthe Beyala, African female literature, body writing, subversion, scriptural violence.

Introduction

Appartenant à une société patriarcale, Calixthe Beyala fait partie de cette génération de femmes qui ont rompu le silence institué par l'homme sur tout ce qui est désir et sexualité. Alors que l'écrivain masculin s'arroge la prérogative de parler du corps et du désir, pour la femme subsaharienne parler de son corps et de ses désirs constitue un acte d'audace. Dès lors l'écriture du corps chez les romancières subsahariennes s'est inscrite dans une dynamique de subversion au niveau social, littéraire mais aussi politique. Ces romancières ont cherché surtout à reconquérir un corps qui leur avait été enlevé. Car dans leurs sociétés le corps féminin subit continuellement des manipulations d'ordre social qui en

font une monnaie, un produit de consommation ou encore un lieu de tabous et un objet de fanatisme machiste. La représentation du corps dans leurs textes montre une progression dans sa description comme dans l'expression de sa fonction. Du corps *comme signe de la souffrance psychologique des femmes* (Odile Cazenave, 1996, p. 175) au corps comme lieu de subversion politique, sociale et littéraire au féminin, le corps est pour ces femmes non seulement un champ d'expression mais aussi un moteur de création littéraire.

L'objectif du présent analyse est de montrer que l'écriture de Beyala est par excellence une « écriture du corps ». Une écriture faite de chair et de sang qui s'articule de façon multiple avec les différents discours soutenus et portés par ses textes. Pour cela, nous avons procédé à une lecture croisée de deux œuvres qui thématisent le mieux notre problématique : *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) et *Femme nue femme noire* (2003). Une lecture « organique » (un terme emprunté de « l'écriture organique » de Béatrice Didier, 1981) de ces œuvres nous permet de déceler les liens qui existent entre le corps et les mots. L'entreprise de l'écriture chez notre romancière place le corps au centre d'une problématique du « Dire ». Mais elle en fait aussi un élément fondateur de l'écriture : le corps s'engage dans l'acte scriptural et participe à la génération du texte. Ceci ne va pas sans contribuer à construire une image corporelle présente dans le champ scriptural. Cette analyse qui fait partie de notre thèse intitulée « *Étude comparée sur l'écriture du corps chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi* » (Université Clermont-Auvergne, Clermont-Ferrand, 2015) s'intéressera en premier temps aux « mots du corps », par conséquent à l'émergence du corps dans et par le champ lexical. En deuxième temps nous allons prélever les expressions corporelles qui font de l'activité scripturale une expérience intime de la chair. Enfin, nous allons examiner le « corps des mots » qui n'est que la dimension charnelle du texte.

1. Les mots du corps ou le rythme biologique de l'écriture :

Les textes de Beyala sont riches d'une gestualité vocale qui donne à l'écriture un rythme corporel. Le champ lexical est imprégné d'émanations vocales qui disent beaucoup sur les émotions des personnages mais aussi sur leur gestualité. Les cris, les voix, les conversations et les points d'interrogation font du texte un corps-écrit, où le corporel se mêle au verbal.

1.1 L'oral

L'écriture de Beyala se déploie en un mouvement continu, traçant le déplacement du corps dans l'espace. Ce déplacement du corps est exprimé dans l'écriture par la circulation de la parole incarnée par la tradition orale ou le « bouche à l'oreille ». À ce propos Zohra Mezgueldi constate que : « L'espace et l'itinéraire dans l'écriture confirment l'irruption du corps dans le champ scriptural, rejoignant ainsi le travail même de l'oralité en mouvement dans la tradition orale dont le principe est justement la parole de l'errance et de la transmission, le « bouche à oreille » Mezgueldi (2001, p.241) Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, ce lien complexe entre le déplacement du corps et l'oralité se traduit par une circulation de la parole. Celle-ci émane du corps et se propage

dans l'écriture. Quand le test de virginité approuve qu'Ateba est vierge, l'information se propage de bouche à oreille dans le QG : Et le Verbe s'engouffre dans le QG. Délire. Psychose. Inutilité. Il se déverse continûment. « Ateba est vierge ! Ateba la fille d'Ada est vierge ! » « Super ! disent les fesses coutumières. Nous aussi étions vierges à son âge. » « Ah ! Si notre fille pouvait lui ressembler ! » Et les mots déferlent dans les bars, dans les chambres, dans les casseroles, sans répit, sans trêve, rien que les mots, le langage de l'homme hissé sous le soleil de midi. Ce langage qui a oublié le verbe originel, qui trotte obstinément d'une bouche à l'autre, d'un pas égal, indifférent aux temps et aux saisons. Beyala (1987, p. 74.). La circulation de la parole symbolise la circulation du corps qui la produit. Son écoulement se manifeste dans la syntaxe par l'usage des verbes comme « déverser », « déferler », « trotter ». Alors que l'aspect perpétuel de cet écoulement s'exprime par des mots comme « continûment », « sans répit, sans trêve », « obstinément ». Le texte porte en lui la transmission incessante de la parole, et par conséquent le déplacement du corps, soit par le choix des verbes et des mots spécifiques, soit par la présence des phrases longues.

D'autre part, le texte transmet l'activité orale de la parole, à travers l'usage d'un langage en acte, puisant ses sources dans la communication orale. Comme dans ce passage prélevé de *Femme nue femme noire* où la bourgeoise, en pleine activité sexuelle, *bavarde à haute et intelligible voix pour tromper les clients qui attendent chez le boucher ; sa voix s'énonce en fréquences à causes des secousses de l'acte sexuel. On assiste alors à cette conversation érotique :*

C'est vraiment un morceau spécial... Je suis impressionnée... par sa grosseur... par sa puissance... par sa douceur... par son moelleux... c'est vraiment bon ... très bon... Mon mari va apprécier. Je vais conseiller tes services ... à mes amies... Elles sont riches... tu sais ? Oui... comme ça... Donne encore... Encore... C'est ça, vraiment... délicieux... Donne... Donne tout, maintenant ... Merci... Merci

Beyala (2003, p. 206)

La typographie de ce passage et sa structure éclatée en phrases courtes et mots séparés par des points traduisent le rythme haletant de la voix, la respiration conditionnée ici par l'acte sexuel.

1.2 La voix

Sur le même plan, la présence de l'oral dans le texte donne à la syntaxe un « rythme biologique² » par la reproduction de la sonorité vocale dans l'écrit. Beyala est attentive à la spécificité du timbre. Ainsi le texte enregistre cette émanation signifiante et modulante du corps (Jacques Dupont, 2003, p. 178.) et rend compte de la variété de ses timbres. Ainsi nous entendons une série de voix qui font référence soit aux corps qui les émanent⁵ soit à la situation émotionnelle et physique dans laquelle se trouvent ces corps au moment de l'énonciation : « [...] demande d'une voix nasillarde la bourgeoise qui attend la spéciale [...] D'ailleurs, elle parle, la bourgeoise, d'une voix rendue saccadée par les secousses » Beyala (2003, p. 204) « La voix rauque de la grosse assise à côté d'elle », « Interrompt la vieille. Voix basse. » Beyala (1987, p. 25)

Surgissant du passé, la voix est une mémoire. Ainsi résonne aux oreilles d'Ateba de C'est le soleil qui m'a brûlée la voix de Grand-Maman avec laquelle l'enfance lui revient en mémoire : « Grand-Maman. Sa voix évoquait pour Ateba un monde mystérieux, un monde qui renfermait le véritable sens de la vie comme le secret de la mort. » Beyala (1987, p.27). Faisant appel aux interprétations symboliques, Beyala donne à la voix féminine et maternelle un caractère mystérieux. Enfant, Ateba s'accroche à cette voix énigmatique « Et Ateba disait : (Parle, Mâ, parle-moi encore.) » qui semble porter les mystères de la vie et de la mort « Et durant des heures, Grand-Maman racontait : elle racontait les étoiles, la pluie, le vent, Ateba ne comprenait plus, elle racontait encore » Tout en communiant la passion maternelle « Ateba atteignait ses limites, les dépassait, les transcendait et, enfin, brisée de sommeil, elle laissait sa tête couler sur ses seins qui sentaient le hareng séché, et fermait les yeux, tandis qu'au loin l'aube courait vers ses racines enflammées ». Beyala (1987, p.28). Cette voix mystérieuse fait référence au corps de la vieille femme, surtout les seins qui évoquent la mère nourricière. De même, la voix de la mère dans Femme nue femme noire résonne aux oreilles d'Irène :

J'entends la voix grave de ma mère, cette voix qui gronde et qui caresse d'un ton égal ; « Veux-tu descendre de cet arbre, Irène ? Quand est-ce que tu vas te comporter comme une jeune fille digne de ce nom

Beyala (2003, p.64)

La voix maternelle est d'un ton grave et décrite comme voix inapte à marquer la labilité émotionnelle. Le timbre invariable de cette voix révèle la personnalité de la mère qui manque de pouvoir expressif et qui évoque par conséquent un manque de communication affective entre mère et fille. Pourtant, la présence de cette voix maternelle pendant l'agonie de sa fille est d'un grand symbolisme :

- Au secours ! Au secours ! Aidez-moi, je vous en prie. Ne restez pas là sans bouger ! Aidez-moi, pour l'amour du ciel ! Ma fille se meurt !
C'est maman. Maman est venue...Sa voix, un écho, porte les mystères d'un monde qui m'est devenue étranger.

Beyala (2003, p. 223)

Affligée, la voix de la mère énonce des phrases courtes suppliant la foule de porter secours à sa fille lynchée par les hommes du quartier. Cette voix maternelle est entendue par Irène agonisante comme *un écho*, donc une voix qui vient de loin, qui marque le départ d'Irène d'un monde devenue étranger. Cependant cette voix « *irréelle* » provenant d'un monde devenu « *irréel* » vocalise la présence charnelle de la mère exprimée par son mouvement et son odeur :

Elle pose ma tête sur ses cuisses. Son torse balance d'avant en arrière, berçant son chagrin. Je perçois son odeur aussi immuable que les légendes des fleuves, aussi persistante que les étoiles que seules les ngagas-féticheurs pouvaient attraper de leurs doigts cornés, au fond des Canaries d'autrefois. Ses larmes coulent doucement et c'est tout.

Beyala (2003, p. 224)

À travers la voix, le mouvement et l'odeur, Irène semble renouer avec le corps de la mère avant de succomber à ses blessures. Ce dernier contact physique représente en quelque sorte une remontée aux ressources que nous pouvons entendre à travers la liquidité que portent les mots « *fleuves* » « *larmes* » et le verbe « *couler* ». Aussi nous voyons dans cette scène finale un retour à l'enfance que symbolise le mouvement de balancement de la mère berçant son chagrin. Également une certaine analogie existe entre les cris de douleurs de la mère lors de l'enfantement et les cris de détresse de la mère infligée recueillant la tête de sa fille mourante dans ces bras. Nous y trouvons un retour symbolique aux origines, à la mère génitrice. Ce retour ne peut se faire qu'en suivant le chemin du corps et à travers la voix.

2. Des expressions corporelles :

Autre que la gestualité vocale, le corps possède un langage à travers lequel il s'exprime et qui lui est particulier. Notre romancière s'en sert pour exprimer ce que les mots ne peuvent pas exprimer. Plusieurs techniques scripturales contribuent à ce vaste mouvement langagier où le corps et tous ses membres sont sollicités. À travers la technique descriptive ou par l'usage des formes non verbales de la communication perceptibles à travers le regard, la gestuelle et les tournures familières, le langage corporel donne une valeur singulière à l'écriture.

2.1 *Le langage gestuel*

Au-delà de sa vocation dénonciatrice et revendicatrice, l'écriture de Calixthe Beyala est d'une dimension charnelle qui se révèle dans la gestualité. Le recours à cette gestualité a pour fonction non seulement d'inscrire le corps dans la syntaxe mais aussi de créer un espace de communication non verbale. Parfois ces gestes accompagnent la parole et parfois ils la remplacent complètement. Ils sont surtout liés à la présence corporelle du personnage et rattachés à ses sensations, ses actions, ses réactions qui tiennent à la jonction du lieu et de la circonstance. L'interprétation des gestes donne une dimension de la représentativité du corps dans la gestion et l'organisation de l'espace romanesque. Le geste influence la mise en situation des personnages et détermine le niveau d'échange entre eux. Lorsque Ateba, l'héroïne de *C'est le soleil qui m'a brûlée* rencontre son amie Irène, un geste de tendresse s'exprime par les mains des deux femmes :

Leurs mains se sont croisées dans une longue étreinte. Celle d'Irène était chaude et terriblement vivante, celle d'Ateba tremblait dans son désir de rassurer Irène, de lui montrer qu'elle n'était pas seule, qu'elle avait Ateba Léocadie là et partout ailleurs, qu'elle ne devait plus jamais ni pleurer ni se sentir seule. [...] Elle s'est contentée de serrer très fort la main dans la sienne, d'écouter cette vague de tendresse colorée, brutale, l'envahir et l'entraîner vers des zones de bonheur tragiques.

Beyala (1987, p.100)

Un autre échange gestuel intervient dans *Femme nue femme noire* entre Fatou et le médecin qui la reçoit en urgence et la soigne. C'est un amour qui naît entre les deux, sous les yeux d'Irène qui commente :

Non, mais je reste ici ce soir. N'est-ce pas, docteur ! » Il acquiesce. Mes yeux passent de l'un à l'autre. On dirait qu'ils se connaissent. Il se dégage d'eux une harmonie propre à ceux qui s'aiment. Une auréole spéciale les entoure. Ils me font penser à certaines représentations du Paradis. Comment peut-on tomber si vite amoureux ?

Beyala (2003, p. 182)

Cet échange d'amour et de tendresse intervient comme un répit dans une trame tissée de scènes érotiques et d'un langage cru. Les gestes peuvent s'interpréter selon la culture. En Afrique, certains gestes chargés de sens peuvent suggérer une condamnation ou une colère, comme dans ce passage de *Femme nue femme noire*, où Irène rentrant chez elle fait face à la colère des femmes de son quartier :

La méchanceté fait gonfler leur corsage ainsi que leurs yeux. Leurs cœurs s'emplissent d'une joie mauvaise à l'idée des atrocités qu'elles me feront subir. Elles piaillent. D'exaspération, leurs sandales, coupées dans du plastique usagé, battent la terre comme un troupeau de chèvres prêtes au combat.

Beyala (2003, p. 219)

Dans ce passage le temps du présent : (« fait », « s'emplissent », « piaillent », « battent ») dramatise l'action et sert à annoncer la violence à venir. La colère de ces femmes s'exprime à travers leur aspect physique, notamment la poitrine et les yeux qui gonflent sous l'emprise de l'émotion, ainsi que par le battement de leurs pieds ; ce sont des gestes qui annoncent la mise à mort d'Irène à la fin du roman. Le fait de battre les pieds est synonyme de menace et de préparation au combat comme le dit Irène : « comme un troupeau de chèvres prêtes au combat ». Dans la même perspective d'interprétation des gestes, nous pouvons noter le geste de mettre les mains sur les hanches qui exprimerait le mécontentement et la colère comme dans cette scène où Ada reçoit sa nièce Ateba qui rentre tardivement à la maison : « - D'où tu viens ? Tu as vu l'heure ? [...] Les mains sur les hanches, Ada gueule. Dehors, les manguiers ondulent. Ils annoncent la pluie. Ateba baisse la tête. » Beyala (1987, p. 41.) Le gestuel d'Ada exprime donc la prise d'autorité sur Ateba qui est sa nièce et sa fille adoptive ainsi que la position soumise de cette dernière. A la diversité des gestes correspond une pluralité d'interprétations. Faisant partie du quotidien, les gestes sont des mouvements qui accompagnent pensées et paroles des personnages. L'on peut observer les gestes matinaux de la tante Ada observée par sa nièce Ateba :

Et maintenant, assise en face d'Ada, elle la regarde siroter son café malgré son désir d'être ailleurs. Ateba déteste les psst du café entre les lèvres, les cheveux défaits, les yeux bouffis du sommeil. Ils lui rappellent toutes ces femmes qui, comme Betty, vendent leur corps pour la nuit. Ada s'essuie la bouche. Elle tire de ses seins une petite blague à tabac. Elle prise une fine mouture qu'elle enfouit dans ses narines. Elle tousse, elle éternue et, réjouie,

elle prononce les premiers mots de la journée: «Aïe! Seigneur! » La sonorité de ces mots ressemble à cette lumière qui s'étiole lorsqu'un peuple a perdu la connaissance. »

Beyala, (1987, p.47)

Les gestes esquissés par Ada semblent communs à toutes (« *ces femmes qui...* », « *comme Betty vendent leur corps pour la nuit.* ») Ils ne sont pas appréciés par Ateba et marquent la différence entre elle et sa tante. Il se profile derrière cette différence l'idée d'une rupture entre Ateba, la rebelle qui se voue à l'alliance planétaire anti-patriarcale avec d'autres femmes, et Ada la femme traditionnelle (*qui cultive de l'homme sans semence*). Beyala (1987, p. 136.). Au-delà des gestes qui marquent la présence corporelle des personnages ainsi que leurs échanges émotionnels, il existe chez Beyala d'autres modes d'expression qui font appel au corps. Comme l'usage des tournures et des expressions intégrant le corps dans la syntaxe même.

2.2 Les expressions relatives au corps

Les expressions relatives au corps abondent dans les textes de Beyala. Ainsi nous notons l'emploi fréquent des tournures qui précisent l'interaction entre les langues africaines et occidentales. Rangira Béatrice Gallimore le constate. Les expressions africaines, les néologismes, les traductions très libres trahissent chez Beyala une volonté d'africaniser le français et de l'adapter à l'univers des bidonvilles qu'elle a su bien décrire dans ses romans. Gallimore (1997 p.181.) Les tournures intégrant une expression liée au corps traduisent combien les activités et les diverses situations de la vie prennent corps dans le corps humain à travers l'évocation de ses parties. Dans les tournures, le mot relatif au corps peut prendre différentes fonctions grammaticales liées à la syntaxe. Il s'agit de diverses expressions qui s'organisent en unités significatives, comme dans cette phrase : « [...] elle sait que la vieille, l'ordure à la bouche, déambulera de fenêtre en fenêtre remuer les sous-sols fangeux de l'éducation.» Beyala (1987, p. 40.) L'expression « l'ordure à la bouche » veut dire « injurier ». D'un point de vue sémantique, c'est toute l'expression qui donne et prend sens dans le contexte d'énonciation. Quand Ateba annonce au client le prix de nuit, celui-ci répond « -Tu n'y vas pas de main morte. J'espère que tu en vaux la peine.» (Ibid., p.149.) ; l'expression « ne pas aller de main morte » veut dire frapper brutalement, attaquer avec violence.

Certaines expressions introduisent plusieurs sentiments faisant ainsi émerger l'expressivité des propos des personnages en situation. Des expressions comme « regarder d'un œil tout retourné », « les yeux sur le front » et « rouler les yeux » expriment des attitudes émotives reliées à des situations de gêne et de surprise. D'autres expressions comme « la colère monte à mes joues » ou bien « mon cœur pèse » expriment des moments forts de colère ou de malaise. Le temps est parfois déterminé par des expressions qui font usage d'actions corporelles. L'aube par exemple est désignée comme « l'heure où la vie encore hésitante réapprenait à marcher » Beyala (1987, p. 79.) Dans cette phrase, l'image gestuelle de la vie qui « réapprenait à marcher » évoque son recommencement lié à un temps précis, à savoir l'aube, et évoque également la reprise du vécu corporel

après la coupure introduite par le sommeil.

En matière de sexualité et de séduction, Beyala fait usage des formules spécifiques fortement suggestives comme « parties jambes en l'air » pour évoquer les séances des rapports sexuels pratiqués par les prostituées, « lever quelqu'un » pour dire (séduire), « négresses suçoteuses » et « maîtresse à petits cadeaux » pour désigner les femmes qui pratiquent la prostitution, « les baise-gratuit » et « profiteurs de fesses » pour désigner les hommes qui manquent de payer l'argent contre le rapport sexuel. Cet argent est désigné par « facture de cuissage ». Sur le même plan, nous trouvons des personnages désignés par des formules inspirées de leurs statuts spécifiques comme « va- nu- pied » pour désigner un homme démuné et pauvre, ainsi que « cou plié » pour désigner un homme riche, et « Blancs boucanés » pour évoquer les hommes blancs dont le teint est coloré par le soleil. Quand Irène accompagne Fatou chez le médecin, elle observe sur les bords de la route « les tourne-dos qui refusent ostensiblement de regarder vers la rue pour ne pas être reconnus pour ce qu'ils sont[...] ». Dans ce passage nous remarquons que « les tourne-dos » est une expression inspirée par le contexte pour désigner des hommes qui tournent le dos pour préserver leur anonymat. La raison de cette attitude de ces hommes nous est donnée par Irène : « [...] : des hommes vivants dans des foyers où les femmes sont si paresseuses qu'elles sont incapables de cuisinier »

Enfin, nous notons une expression chère à Beyala les fesses coutumières qui fait référence aux femmes gardiennes des traditions et des coutumes, ces femmes qui maintiennent le bon fonctionnement de l'ordre patriarcal. Dans cet oxymore l'association entre des deux mots *fesses* et *coutume* exprime à la fois le fait que ces femmes se consacrent à garder les coutumes et les traditions qui font perpétuer la loi masculine. C'est cette même loi qui les exploite sexuellement et les contraint à la soumission. Nous voyons par-là une contradiction : le culte de la femme traditionnelle pour une tradition qui la façonne pour remplir le rôle de génitrice et assouvir les désirs de l'homme. Par l'usage de cet oxymore Beyala semble déplorer l'absence de révolte chez ces femmes, et par-là elle fait le constat que le changement doit commencer par la femme elle-même. Ces différentes tournures provenant de *C'est le soleil qui m'a brûlée* et de *Femme nue femme noire* permettent de découvrir la richesse de l'écriture de Calixthe Beyala. Une écriture apte à donner vie au quotidien, en même temps qu'elle consacre la problématique du corps vu comme noyau dans la manifestation de l'homme. D'autre part, ce procédé narratif a pour fonction d'inscrire le corps dans la syntaxe rendant le texte vivant.

2. Le corps des mots ou le texte éclaté

Nous venons de constater que la romancière camerounaise recourt à un langage corporel, à des tournures et expressions relatives au corps pour rendre compte du vécu corporel et faire du texte un corps vivant. Nous allons vérifier à présent comment son écriture fragmentaire devient symboliquement un reflet d'un corps morcelé et transforme la syntaxe en corps mutilé. Pour Rangira Gallimore, l'écriture polymorphe de Beyala a contribué au renouvellement de la littérature féminine africaine aussi bien sur le plan de son corpus thématique que

dans sa configuration formelle :

Son écriture est au carrefour où se croisent et s'entrecroisent divers types de caractéristiques formelles ; elle soumet tous les aspects du roman traditionnel africain à un polymorphisme constant et opère une sorte d'osmose entre l'oralité africaine et le nouveau roman français.

Galimore (1997, p. 145)

L'un des aspects de ce polymorphisme est l'aspect fragmenté de l'écriture qui sera étudié dans ce sous-chapitre. Nous allons examiner les liens symboliques et syntaxiques qu'entretient cette fragmentation avec le corps.

3.1 *Écriture fragmentée, corps morcelé*

Chez Beyala, la fragmentation de l'écriture s'effectue par le biais d'une infraction aux règles de la construction syntaxique. Comme exemple de cette infraction nous notons « l'autonomie syntaxique » (Galimore (1997, p.153) de certains segments hypothétiques tel cet exemple prélevé de *C'est le soleil qui m'a brûlée* : « Si elle sautait par la fenêtre. Elle tomberait. » Beyala (1987, p.23) Le segment hypothétique « Elle tomberait » a acquis son indépendance, et la règle grammaticale de la subordination est subvertie. Le morcellement syntaxique, qui signale le rejet de la continuité et de toute contrainte de totalité, correspond chez notre romancière à une volonté de se démarquer des règles de la construction syntaxique. Il exprime un geste décisif et délibéré de désintégration des genres et peut se lire métaphoriquement comme acte subversif. Le morcellement de l'écriture se manifeste essentiellement chez notre romancière à travers l'usage fréquent des phrases courtes voire très courtes et des phrases nominales. Comme dans ce passage : « Zepp attend. Il se porte bien. Il s'applique à le faire voir. L'œil offensif. La bouche encourageante. Un pouce levé. Les taxis passent. Le temps aussi. » Beyala (1987, p. 9). La présentation du personnage de Zepp est faite avec un style morcelé, des phrases descriptives courtes qui correspondent parfaitement à sa gestualité. De même pour le profil d'une vieille inconnue qui croise Ateba :

Une vieille s'approche d'elle. Visage délabré. Mèches grises s'échappent de son foulard. Elle la regarde du coin de l'œil puis de haut en bas. Des rides méfiantes plissent les coins de ses lèvres. « Tu ne pleures pas ? »

Beyala (1987, p.40)

La vieille est décrite avec des phrases courtes et d'une façon morcelée qui correspond à sa gestualité mettant l'accent sur son aspect physique dégradé. Ce morcellement marque l'ensemble de l'écriture qui subit un éclatement en s'étiolant et se fragmentant. Il s'agit d'un style coupé par la présence excessive de la ponctuation. Les phrases sont simplifiées à l'extrême :

Dehors, l'air vibre. Les fesses tressautent. Cœurs emballés, les visages bouillonnent. Un cercle se forme, les sueurs se mêlent. Quatre bras maintiennent l'initié sur la feuille de bananier. « Rachitique », diraient les médecins. Ses yeux, ivres de peur, virevoltent en tous sens. Il implore.

Beyala (1987, p.31)

Dans ce passage la fragmentation affecte la phrase elle-même. Les descriptions corporelles sont rendues par des propositions très courtes faites parfois d'un sujet et d'un verbe simplement. Mais la structure syntaxique morcelée reflète surtout une image morcelée du corps. À l'image de cette écriture, le corps est dégradé, démembré, et vice versa. La romancière favorise cette écriture fragmentaire pour traduire la désintégration du corps. Comme dans ce passage, où le souvenir de cadavre d'une vieille femme surgit dans la mémoire d'Ateba :

Un matin, pendant qu'elle faisait la vaisselle, Ateba a vu passer deux hommes. Ils portaient au cimetière un cadavre suspendu à une perche. Elle a reconnu la vieille. Son visage a changé, lavé par la mort, comme blanchi. Les jambes par contre restaient les mêmes. Longues, osseuses, se terminaient sur des orteils enchevêtrés, déformés par des chiques. On ne pleura pas. On ne veilla pas.

Beyala (1987, p.31)

La description du cadavre est faite avec un style haché qui accentue la désintégration et la déformation du corps. Autre que la déformation du corps, l'écriture morcelée s'accorde avec la mise en scène de l'abjection et la laideur. Comme dans ce passage où Irène décrit la physique de l'homme auquel elle donne son corps :

Il est fou, me dis-je, dégoûtée. Son ventre bedonne. Son visage est couvert de furoncle. Les ailes de son nez sont larges. Il bave comme un dément. Aussi laid que le diable et ses cornes !

Beyala (2003, p.66)

Chez Beyala le morcellement n'affecte pas seulement la structure syntaxique mais aussi la totalité de l'œuvre. Il s'agit d'une fragmentation du récit mise en œuvre par le polymorphisme graphique et la perte de l'homogénéité « paginale ». Dans ses romans, la romancière n'hésite pas à découper le texte et briser sa linéarité par l'usage de la différenciation graphique. Notons à titre d'exemple le paragraphe qui ouvre le récit de *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Ce court paragraphe, écrit en italique et séparé du texte suivant par des guillemets, a l'apparence d'une épigraphe : « Ici, il y a le creux, il y a le vide, il y a le drame. Il est extérieur à nous, il court vers des dimensions qui nous échappent. Il est comme le souffle de la mort. » Beyala (1987 p. 5) Ces lignes ont pour rôle d'introduire le lecteur dans l'ambiance du malaise général et du vide qui domine dans le QG. Elles attirent également l'attention sur la nature énigmatique de la narratrice. Cette dernière annonce son rôle¹ dans le texte liminaire qui suit immédiatement le paragraphe du début. Il est lui aussi écrit en italique et séparé

du texte principal par une page blanche (p.8). L'insertion de l'italique ainsi que l'usage des guillemets et la page blanche dans le texte créent une opposition avec l'écriture romaine et opèrent une fragmentation du récit. D'autre part, l'usage des lettres majuscules à la page 88 du roman met l'accent sur l'importance de l'énoncé ; Ateba qui veut rompre catégoriquement avec l'homme, inscrit sur une feuille en capitales trois phrases :

RÈGLE N°1 RETROUVER LA FEMME. RÈGLE N°2 RETROUVER LA FEMME.
RÈGLE N°3 RETROUVER LA FEMME ET ANÉANTIR LE CHAOS. (Ibid., p. 88.)

L'insertion de ces phrases au sein du texte principal brise l'homogénéité paginale et rompt avec le reste du texte écrit en lettres simples. Pour Rangira Béatrice Gallimore ces procédés stylistiques traduisent chez Beyala *le désir de rompre avec le récit traditionnel confiné dans la linéarité*. Gallimore (1997, p.162.) Dans la même perspective, nous remarquons que la fragmentation de l'écriture et du récit chez la romancière camerounaise crée désordre, ambiguïté et complexité au sein du texte. Nous pouvons lire par cet accent mis sur la forme une volonté de rébellion et d'insoumission aux règles. Il s'agit aussi d'une volonté de donner vie à l'écriture et de lui conférer une dimension palpable où la fragmentation véhicule du sens. Ainsi, sur le niveau symbolique, le texte littéraire devient dans sa totalité un corps morcelé, mutilé qui témoigne d'un part du désordre et de la complexité de l'écriture chez Beyala, et d'autre part de la confusion et du chaos qui envahissent la société africaine. Ce qui marque cette société, comme nous l'avons analysé dans la première partie de cette thèse, c'est la violence. Nous allons voir maintenant les méthodes stylistiques et le langage avec lesquels Beyala dénonce la violence. Cela va nous conduire à examiner l'ancrage textuel de cette violence.

3.2 Violence scripturaire

Dans ses textes, Calixthe Beyala représente un des maux de sa société ; la violence. Elle fait état des différents aspects de cette violence. Ainsi le lecteur est confronté à des scènes de violence étatique ; oppression pratiquée par les militaires, les policiers et les forces de sécurité, violence sociale ; crimes, pillage et lynchage, et violence pratiquée sur les femmes et les enfants ; prostitution, violence conjugale, viol, et inceste. Mais ce n'est pas que la fiction qui rend compte de la violence. La structure du texte y contribue fortement. La violence fictive est soutenue par une violence scripturaire qui se manifeste par la crudité du langage et l'écriture fragmentaire. La violence ne se lit pas seulement par les images mais aussi elle se répand dans le texte, bouleversant sa texture et sa syntaxe, produisant le désordre et la cassure.

Beyala fait de cette perversion de l'écriture un moyen pour dénoncer et contourner la violence. Ainsi elle n'hésite pas à user excessivement de la ponctuation, de la répétition de certains mots subvertissant ainsi les règles de l'écriture romanesque. A la lecture de ses œuvres nous constatons qu'il s'agit des textes bousculés où la syntaxe est rebelle et où il y a un effondrement des formes.

En effet la violence scripturaire répond à un sentiment de malaise, à un effondrement social et individuel mais aussi à la violence produite par certains rites et certaines traditions. Citons à titre d'exemple la violence que comportent les rites de passage comme la circoncision mise en scène dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. La scène de mutilation se déroule sous les applaudissements de la foule en délire et sous les yeux fascinés d'Ateba :

Le couteau s'abaisse, le prépuce vole, un flot de sang jaillit. Un hurlement, suivi des applaudissements de la foule. Le circonciseur se relève. D'un geste las, il s'essuie le front, promène un regard distrait sur la foule, sourit. Les applaudissements redoublent. Le spectacle est terminé. La foule se retire, repue.

Beyala (1987, p. 32)

Dans ce passage, la violence corporelle est exprimée par des phrases courtes qui renvoient à l'image mutilée et morcelée du corps. Ainsi que le champ lexical utilisé rend compte de la brutalité du geste mutilant : « couteau », « sang », « hurlement ». D'autre part le temps du présent dramatise l'action et confère à la scène une dimension d'instantanéité. La phrase « Les applaudissements redoublent » montre que la violence de ce rituel excite la foule et que son spectacle devient une matière de distraction, une habitude. Une fois le spectacle terminé, on recommencera, comme on mange tous les jours. La phrase (La foule se retire, repue.) exprime la grossièreté et la paresse de l'habitude, comme s'il fallait « bouffer » de la tradition sans cesse. L'espace textuel devient l'effet immédiat de la violence comme dans ce passage où Ateba suit la scène de la mutilation avec un certain plaisir mélangé à la haine :

Ateba a assisté à la circoncision sans qu'un frisson de dégoût vienne perturber le plaisir trouble qu'elle a ressenti à voir le sang jaillir du membre mutilé. Et, en voyant ses yeux hypnotisés par le sang, Moi, je ne peux m'empêcher de penser que, si elle peut le regarder ainsi, sans frisson, sans peur, sans dégoût, c'est parce que le sang ne peut plus la regarder. L'homme, par sa cruauté aveugle, a crevé les yeux du sang, et, traqué par lui, le sang a fini par désert son Royaume... le règne du sang s'achève. Le sang à ses yeux n'est plus qu'illusion, un sang artificiel crée par l'homme pour remplacer l'originel. Puisque la flamme du sang n'est plus, tout ce qui sous terre vibre va se ratatiner, s'écraser. Il n'y aura plus que le Rien.

Beyala (1987, p. 33)

Dans cet extrait, des images brutales sont utilisées pour exprimer la violence. Ainsi qu'une isotopie d'horreur est créée avec des mots comme (*frisson, dégoût, membre mutilé, cruauté, crevé, traqué, se ratatiner, s'écraser*). Nous remarquons également la répétition du mot « sang » qui a pour fonction produire une tension et donner une dimension visuelle et tactile à la violence. Sur le même plan, la répétition du mot « sans » (homonyme du mot « sang ») rappelle ce sang dont la vue procure à Ateba un plaisir lugubre. Il s'agit d'une image du sang qui répand même dans la syntaxe du texte dévoilant la force destructrice de l'homme:

«*L'homme, par sa cruauté aveugle, a crevé les yeux du sang [...] tout ce qui sous terre vibre va se ratatiner, s'écraser. Il n'y aura plus que le Rien.* » Il s'agit d'un monde chaotique où le sang s'est banalisé et où l'homme s'est donné le pouvoir d'engendrer la peur et l'horreur qui jadis était le propre du sang. Le texte et sa forme deviennent donc le lieu de la représentation de la violence. Le texte, semblable au corps, subit les marques de la violence comme dans la scène de lynchage qui clôture *Femme nue femme noire*. Après une initiation excentrique à la sexualité, Irène décide de revenir chez elle et de confronter son destin. Les habitants de son quartier qui la considèrent comme une « gangrène » dont ils doivent se débarrasser, se rassemblent pour l'assassiner. Nous citons ce passage d'extrême violence :

Monsieur Doumbé me donne le premier coup. J'ai la gorge nouée, alors j'éclate d'un rire grotesque. Je ris encore lorsque monsieur Souza me frappe à son tour. Puis, je ne sais plus... Je suis un amas de chair à claques, à fouets et à pieux. Les coups pleuvent sur mon corps. Ils brisent mes hanches comme des brindilles. Ils éclatent ma nuque. Je ne me débats pas. Je ne crie pas et aucune larme impudique ne coule de mes yeux. Ils redoublent leurs coups. J'ai mal, atrocement mal. Très vite le sang m'aveugle, exalte leur envie de frapper avec plus de violence. Et le sang, le sang rouge sur la terre les excite de plus belle. Mon visage est lacéré, mais en ai-je encore? [...] Silencieux, ils me traînent entre les vieux pneus. Ils déchirent mes vêtements. Ils me violentent pour exorciser leur colère. Je perçois les mouvements de leurs sexes dans mes entrailles douloureuses. Je sens leurs souffles chauds. Ensuite ils me ramènent au bord de la route, m'abandonnent, nue, les jambes écartées.

Beyala (2003, p. 33)

Dans cet extrait, une violence inouïe éclate la syntaxe en l'émiettant en courtes phrases à l'image du corps violenté, éclaté de la narratrice. En décrivant cette violence, Irène évoque ses membres : « (la gorge nouée), (mes hanches), (ma nuque), (Mon visage), (mes entrailles douloureuses), (les jambes écartées) ». Nous avons l'impression que le corps violenté d'Irène a perdu son intégrité, qu'il est disséqué et démembré. Le viol final vient pour ajouter un aspect de supplice à l'acte meurtrier. Nous constatons la présence d'une isotopie de la violence par l'usage des mots crus et brutaux tels que les verbes « frapper - briser - éclater - déchirer - violenter » et les mots « coups - mal - sang - violence - lacéré - colère - douloureuse ». Le lexique de cet extrait dévoile l'atrocité et la barbarie d'un phénomène social tel que le lynchage. Le temps du présent dramatise l'action et lui donne un effet dynamique. La répétition des pronoms « je » et « ils » montre que l'action est attribuée à ces deux côtés : le « je » de la narratrice subissant l'acte violent et le « ils » des hommes exerçant la violence. Le « je » qui se répète dans ce passage, est significatif de la présence du « moi » de la romancière qui à travers la soumission de son personnage féminin « Je ne me débats pas. Je ne crie pas [...] » déplore la violence qui ronge sa société. Alors que le « ils » condense une violence inouïe et une cruauté aveugle qui ne connaît pas de limites. Il s'agit d'un rapport de force entre la narratrice-victime et sa communauté- bourreau. Un

rapport qui rappelle le désarroi de l'individu face à la dégradation de sa société. L'écriture de Beyala libère donc le texte des normes traditionnelles du roman. Le corps morcelé du texte et le langage cru deviennent les marques d'une violence complexe ; en exerçant une violence sur la syntaxe, elle exprime d'une part son insoumission et sa révolte et d'autre part, elle dénonce le malaise de l'Afrique. À la fin de cette analyse nous remarquons que le corps chez cette romancière s'engage dans l'acte scriptural et participe à la génération du texte. Ceci ne va pas sans contribuer à construire une *image corporelle* présente dans le champ scriptural. La présence de gestualité vocale fait du texte un corps-écrit où le corporel se mêle au verbal. De même la romancière fait usage de plusieurs techniques scripturales et d'expressions relatives au corps pour construire un *mouvement langagier* où le corps et tous ses membres sont sollicités. D'autre part, son écriture fragmentaire traduit la désintégration du corps. À l'image de cette écriture, le corps est dégradé, démembré, et vice versa.

Références bibliographiques

- BEYALA Calixthe. 1987. *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Paris, J'ai lu
- BEYALA Calixthe. 2003. *Femme nue femme noire*, Paris, Albin Michel
- CAZENAVE Odile. 1996. *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan
- DIDIER Béatrice. 1981. *L'Écriture - femme*, Paris, PUF, 1999, (éd. Originale)
- DUPONT Jacques. 2003. *Physique de Colette*, Cribles, Presse Universitaire Mirail.
- GALLIMORE Rangira Béatrice. 1997. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
- MEZGUELDI Zohra. 2001 *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair Eddine*, Thèse de Doctorat d'État, Université Lumière-Lyon II, <http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/II.htm>.