

Éléments postmodernes dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala

ZOH Jean Soumahoro* 

Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire
zoh.soumahoro@uao.edu.ci

Reçu: 24/11/2023

Accepté: 31/12/2023

Publié: 31/12/2023

Postmodern Elements in the Novels of Calixthe Beyala

ABSTRACT: *African literature is distinguished by the emergence of a new generation of female writers. These “rebellious women” brought about a real revolution in the 1980s by taking the story along new paths. It is the Franco-Cameroonian Calixthe Beyala who consecrates this rupture. His novels project the reader into worlds marked by anomie, chaos and excesses of all kinds. Moreover, on the formal level, the stories present themselves under new faces with the marked presence of linguistic earthiness, textual interferences and diegetic incoherence. The effect of recurrence of these thematic and narrative processes makes it possible to postulate the emergence of a postmodern novel. It will then be a question, in this contribution, of trying to distinguish in the novelistic production of Beyala from the formal tendencies, from the types of devices which come into relation with the postmodern writing*

KEYWORDS: Beyala, sexuality, carnivalization, chaos, postmodern

RÉSUMÉ : *La littérature africaine se distingue par l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains féminins. Ces « femmes rebelles » ont opéré dans les années 1980 une véritable révolution en engageant le récit dans des voies nouvelles. C'est la franco-camerounaise Calixthe Beyala qui consacre cette rupture. Ses romans projettent, en effet, le lecteur dans des univers marqués par l'anomie, le chaos et les excès de toutes sortes. De plus, sur le plan formel, les récits se présentent sous de nouveaux visages avec la présence marquée de la truculence langagière, des interférences textuelles et de l'incohérence diégétique. L'effet de récurrence de ces procédés thématiques et narratifs permet de postuler l'émergence d'un roman postmoderne. Il s'agira alors, dans cette contribution, de chercher à distinguer dans la production romanesque de Beyala des tendances formelles, des types de dispositifs qui entrent en relation avec l'écriture postmoderne.*

MOTS-CLÉS : Beyala, sexualité, carnavalisation, chaos, postmoderne.

* Auteur correspondant : ZOH Jean Soumahoro, zoh.soumahoro@uao.edu.ci

Introduction

L'un des faits marquant le renouveau de la littérature africaine est l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains féminins qu'on peut désigner, à la suite d'Odile Cazenave, sous le vocable de « femmes rebelles ». Ces romancières ont opéré autour des années 1980 une véritable révolution en engageant le récit dans des voies nouvelles. C'est la franco-camerounaise Calixthe Beyala qui consacre cette rupture. Ses romans projettent le lecteur dans des univers marqués par l'anomie, le chaos et les excès de toutes sortes. De plus, sur le plan formel, les récits se présentent sous de nouveaux visages avec la présence marquée des interférences textuelles, de la truculence langagière, de l'incohérence diégétique, de la confusion spatio-temporelle. L'effet de récurrence de ces dispositifs thématiques et narratifs permet de postuler l'émergence d'une écriture postmoderne.

Apparu dans la première moitié du vingtième siècle, le concept de postmodernisme va progressivement s'imposer en littérature et en architecture avant de gagner les domaines des arts plastiques et de la sociologie. Le mot désigne un mouvement interdisciplinaire fondé sur une critique de la modernité, période au cours de laquelle la Science a prétendu tout expliquer. Véritable trait symptomatique de l'état du monde, de la fin du millénaire, le postmodernisme est aussi un espace discursif et réflexif, une « catégorie interprétative » permettant de cerner les tenants et les aboutissants d'une « mutation culturelle » (Fortier, 1998 : 23). Pour Jean-François Lyotard (1979), une pratique est dite postmoderne lorsqu'elle remet en question, au niveau de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. Il s'agira alors, dans la présente contribution, de chercher à distinguer dans la production romanesque de Calixthe Beyala des tendances formelles, des types de dispositifs, qui entrent en relation avec l'écriture postmoderne.

La problématique, telle que posée, admet une dette de l'auteure envers le contexte postmoderne et oriente l'analyse vers une approche transculturelle qui postule que « la valeur d'une œuvre artistique ou littéraire ne se manifeste réellement qu'en la situant dans le contexte culturel mondial où se marchandent toutes les valeurs esthétiques » (Semujanga, 1999 : 29). La réflexion se situe également dans la perspective de l'intertextualité. Comme tout texte littéraire, l'œuvre de Calixthe Beyala n'est pas une unité close, elle se situe, pour reprendre l'expression de Barthes, au croisement de plusieurs discours. Elle est modelée, façonnée par d'autres textes (Ducrot et Todorov, 1972 : 446) notamment par ceux des écrivains occidentaux postmodernes.

1. L'inflation du sexe et de la sexualité

Conditionnées par la pudeur et la réserve considérées comme des identités remarquables de la femme noire, les écrivaines africaines sont restées conformistes, timorées lorsqu'il s'agit d'aborder le sexe et la sexualité. C'est Calixthe Beyala qui a eu l'audace de rompre cette tradition de bienséance. Il y a chez elle une insolence langagière, une crudité volontaire, une certaine complaisance dans la description des rapports sexuels. Les œuvres qu'elle produit ne sont pas des textes confortables, agréables, des textes de plaisir, au sens Barthesien. L'on a affaire à une écriture qui brûlent, troublent le lecteur. Telle une « obsédée textuelle », pour reprendre Pierre N'Da, la romancière viole les interdits et se complait, dans une écriture osée du sexe et dans une langue très charnelle, délibérément choquante. Elle dépeint, avec force détails des scènes érotiques ou pornographiques. Partie honorer un rendez-vous, Ateba est violée par le nouveau locataire de sa tante. La scène est décrite dans les menus détails (Beyala, 1987 : 106).

Il se rue [...] sur elle, fonce sur ses genoux avec une telle violence qu'elle écarte les cuisses, il la pénètre. La douleur est fulgurante, elle gémit, elle gémit, il n'entend pas, il dit : « Ah c'est bon ! Tu es chaude » ; elle le griffe, il s'accroche à ses mots, elle pense aux sexes qui ont éventré sa mère et au sexe en elle. D'un geste rageur elle accroche sa main au sexe en elle, le retire, le serre, elle serre de plus en plus fort, elle l'étrangle, elle a de la violence bandante dans ses mains [...] Elle veut le forcer à jouir hors d'elle, elle entreprend un mouvement de va-et-vient. Un râle, deux contractions. C'est fini. Il s'écroule sur elle, la tête dans l'ombre de son cou

Dans *Tu t'appelleras Tanga*, les rapports sexuels entre Tanga et son amant sont relatés en des termes crus et grossiers. « Hassan me prend dans ses bras. Pas à pas, sans me lâcher, il me pousse vers le lit. Il s'écroule sur mon ventre. [...] Ses lèvres me soumettent. Il saisit une jambe, puis l'autre, les pose sur ses épaules. Il me pénètre. Ses pas me traversent. L'existence de femme me vient » (Beyala, 1988 : 30).

La « débauche textuelle » ou le « dévergondage textuel » atteint son paroxysme avec *Femme nue, femme noire*. Comme par défi ou par rébellion contre l'ordre social, Irène Fofu, l'héroïne de cette œuvre présentée par son éditeur Albin Michel comme le premier roman érotique africain, se livre à des pratiques déroutantes comme l'homosexualité et l'amour à plusieurs. En véritable professionnelle du sexe, elle dit avoir déjà expérimenté toutes les « positions ».

J'ai tout essayé. Je l'ai étrillé. Je l'ai titillé. Je l'ai bichonné. Je l'ai agacé de mes quenottes. Je l'ai flatté et gobé ses burnes, sans succès. Et ce n'est pas tout ! J'ai gratifié son sexe de mille massages au beurre de karité. (...) J'ai utilisé les positions les plus scabreuses : celle du singe perché se balançant sur une branche ; celle de l'âne cabré assis sur ses fesses ; celle du poisson-chat pétardant à la nage... !

Et les formes de rapport sexuelle dont l'amour à plusieurs

Ils s'agglutinent derrière ses fesses, posent leurs mains à tour de rôle sur son corps. Ils la touchent. On dirait que des dizaines de crabes se promènent sur son postérieur. Elle frissonne, elle peut entendre les palpitations de leur pénis. Le minuscule Félix trouve une place de choix entre ses cuisses. Sa langue la feuillette, la titille, la tire-bouchonne, gémit, halète, s'ébroue. Puis, il la culbute, l'écartèle et l'inonde d'un plaisir sourd et brutal avant de se laisser tomber sur le sol. D'une main Hayatou ébouriffe les cheveux d'Eva. Il l'encourage, enfonce son index dans sa feuille de saule trempée, torture ses pamplemousses mûrs, la stimule avec des mots qui fracassent et éblouissent". pages 158-159

Irène Fofu veut rompre avec le tabou lié au sexe. Avec son « corps déculpabilisé » placé hors de la tutelle de « l'austérité puritaine », ce personnage devient l'image la plus parlante de l'individu autonome postmoderne dont parle Jean-Claude Guillebaud.

« L'individu planté aujourd'hui devant le monde est, écrit-il, plus différent de ses grands-parents que le serait un extraterrestre. Il se sent capable de rompre pour la première fois, avec toutes les sujétions, localisations, appartenances, fidélités auxquelles sa vie se trouva si longtemps soumise : famille-refuge, morale de groupe, héritages, repères collectifs ou traditions précautionneuses... Le « moi » est libéré du « nous ». Il tient dans sa propre main tous les fils de son destin. Tout se passe comme s'il atteignait pour de bons à des rivages longtemps imaginés : l'individualisme chimiquement pur » (Guillebaud, 1995).

Mais il n'y a pas que les orgies sexuelles d'Irène Fofu. Dans l'ensemble de l'œuvre, on assiste à une explosion du sexe. Toutes les formes de violence ou de transgression sexuelle sont présentées : cunnilingus, saphisme, sodomie, actes sadomasochistes, viol ... Par le biais de cette banalisation du sexe qui lui a, par ailleurs, valu les qualificatifs de « romancière impertinente » (Asaah 2007, 110), d'auteure pornographique ou d'auteure à scandale, Beyala montre que « la société est un univers du sexe et de son imaginaire ». D'où sa centralité dans « le nouveau discours (postmoderne) de la mise en scène, du simulacre et du vide » (Coulbaly, 2005 : 221).

2. Le recours à la carnavalisation littéraire

La carnavalisation entendue comme la perméabilisation d'un texte littéraire par des conduites carnavalesques ou l'imprégnation des discours littéraires par les conduites carnavalesques est une pratique récurrente chez Beyala. Pour dire, en effet, l'anomie de l'Afrique postcoloniale, l'auteure utilise deux procédés carnavalesques : l'inversion des hiérarchies et le détronement ou le rabaissement.

2.1 Le jeu d'opposition ou d'inversion des hiérarchies

Beyala utilise abondamment l'inversion des hiérarchies pour mettre en relief les contradictions à l'œuvre dans la société africaine. Ainsi, la tante Ada qui veut à toute force s'assurer de la virginité de sa nièce Ateba, héroïne de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, est présentée comme une femme frivole aux nombreux amants. « Dix ? Vingt ? Trente ? Elle (Ateba) ne les a pas comptés, elle n'a jamais essayé de les compter. » (*C'est le soleil qui m'a brûlée*, p. 45). Dans ce roman, l'espace de débauche où Ateba et les autres prostituées donnent rendez-vous à leurs clients est, contre toute attente, appelé la « Sainte ». Dans *Seul le diable le savait*, la vénérée prêtresse goîtrée, garante de la virginité des jeunes filles du village, supervise clandestinement les séances de débauche sexuelle. Au cours de ces veillées, elle encourage les femmes à se livrer aux hommes. « Les dieux aiment votre corps, aimez-les ! Offrez-le aux hommes, vos dieux humains [...] Donnez vos ventres aux dieux » (*Seul le diable le savait*, p. 59).

Dans *Femme nue, femme noire*, Madonne, une vieille femme appelée respectueusement « maman », est en réalité l'incarnation de la perversité et de la lubricité. En véritable bête sexuelle, elle n'hésite pas à transformer la case maternelle en un bordel ouvert à toutes sortes d'orgies. La narratrice décrit l'une des scènes avec une attention teintée d'ironie.

S'il ne vit pas le moment où Madonne se déshabilla, il la vit nue, à quatre pattes. Ses longues mamelles touchaient le sol ; ses cuisses cellulitées tremblotaient ; son ventre boursoufflé de graisse ballottait dans le vide. Elle semblait trouver évidente cette position obscène. Les deux beaux-frères caressaient cet amas de viande à l'aveuglette : « ah ! maman ! gentille maman ! » (Ibid. : 8). (Beyala, 2003 : 83).

Ailleurs, le prêtre s'exprime dans une langue où le juron remplace les versets bibliques : « Putain de merde de rhume ! [...] Pays de putain de diable » ! (Beyala, 1996 : 66). En plus de son langage grossier, le père François se fait remarquer par un comportement austère. Lors de la distribution de lait aux écoles, il bat les jeunes filles à qui il reproche de s'être servies plus d'une fois (Beyala, 1996 : 66).

Avec ces individus agissant en totale contradiction avec leur propre parole ou leur rôle, le syncrétisme, surtout religieux, devient la règle. Ainsi en va-t-il de la vieille qui soumet Ateba au rite de l'œuf. Sa maison fait en effet cohabiter le crucifix, symbole de la chrétienté, avec les gris-gris (Beyala, 1987 : 54). Dans *Assèze l'Africaine*, les nouveaux convertis au christianisme boivent « le yaa et le vin de palme » en versant « une goutte par terre pour apaiser le courroux [des] ancêtres et adressaient le "Je vous salue Marie" à Dieu avant de se saouler ». (Beyala, 1994 : 30) Les habitants de couscous tentent, pour leur part, de concilier diverses pratiques religieuses. Dans les « coins prières, des tapis d'Allah cohabitent, en effet, avec des Christs cireux et des totems d'ancêtres » (Beyala, 1996 : 14).

Cette alliance des contraires dont la principale marque textuelle est l'association des qualificatifs oppositionnels « musulman-animiste », « chrétien-féticheur », « bouddhiste-catholique » fait de la pratique religieuse une farce, une plaisanterie, un simulacre, pour parler comme Baudrillard. À ce titre, elle devient le reflet d'une Afrique incapable de se choisir une voie ; une Afrique qui, d'après la narratrice de *Tu t'appelleras Tanga*, « se mariait sans se marier, [...] divorçait sans divorcer, [une] Afrique domino, le cul entre deux chaises, qui revendiquait la Négritude d'un côté et pourchassait les frigos et les gazinières de l'autre » (Beyala, 1988 : 24). Ainsi l'excision, instituée, d'après certains intellectuels africains, pour garantir la fidélité de la femme et la pureté du sang de la lignée, devient une préparation à la prostitution et au vagabondage sexuel comme c'est le cas dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. « Elle est devenue femme [...] Elle gardera tous les hommes », ne cessait de clamer la mère de Tanga. Il en va de même pour la cérémonie de dot qui perd sa valeur symbolique pour devenir une véritablement « vente aux enchères » où l'on énumère « les vaches, les moutons, les poules » (*Seul le diable le savait*, p. 241) qu'il fallait apporter en échange de la fille aimée.

Le détournement d'un rite de ses fonctions fondamentales vers la perversion est le signe du vide, du creux postmoderne. De plus, la superposition des valeurs antinomiques ou le rapprochement de ce qui est

habituellement montré comme complètement distinct, outre sa dimension très carnavalesque¹, pose les bases de la « déhiérarchisation », l'un des traits caractéristiques de la pensée postmoderne. Société du « et », par opposition à la modernité, présentée comme celle du « ou », la postmodernité compose en effet avec du vil et du noble. L'autre dimension de Carnavalisation concerne le rabaissement des personnages.

2.2 Le détronement ou le rabaissement carnavalesque

Chez Beyala, l'homme n'a rien d'attrayant. Il est rendu, dans une mise en scène carnavalesque, tout simplement rebutant. C'est le cas de Thomas, le fiancé d'Amila de Pontifius, dont la narratrice décrit le « visage rond comme une saucisse, le menton lourd et fuyant [...] ses petits pieds serrés l'un contre l'autre » (Beyala, 1996 : 72-73). Le violeur d'Ateba est, lui aussi, ridicule avec « ses chaussettes à mi-mollets, sa chemise qui coupe les fesses en deux comme deux demi-coco [avec] une flèche qui pointe de son bas ventre » (Beyala, 1987 : 105). Le soldat qui se prépare à violer une jeune fille lors de l'invasion du QG par les forces de l'ordre est un homme « grand avec des biceps comme des bûches et des jambes comme des poutres » (Beyala, 1987 : 74). Awono, le père adoptif d'Assèze est lui aussi présenté comme un monstre immense : « Une grosse main noire s'agrippa au toit de la voiture comme d'énormes tiges de manioc à cinq têtes. Un pied chaussé d'un soulier verni [...] s'écrasa dans la poussière. Je me précipitai et vis enfin un Nègre immense » (Beyala, 1994 : 35). Lors de la cérémonie du septième jour de la mort d'Ekassi, une célèbre prostituée, un inconnu aborde Ateba. Son portrait et la réaction de l'héroïne face à sa tentative de séduction accentue la disqualification de l'homme.

Cette fois, Ateba lève les yeux. C'est obligé : l'homme a posé sa main calleuse sur son bras. L'expression du visage est vulgaire. La chevelure caramélisée et le front dégarni laissent apparaître un crâne haut comme une crête-de-coq. La bouche déjà décolorée par l'alcool est charnue, le menton mou. Ateba détourne la tête dans l'illusion de ne plus sentir sa main. La main la rattrape, possessive, encombrante, sourde aux réactions de son corps, au dégoût qu'elle jette dans ses reins et toujours agrippée aux mêmes mots

- « Tu denses ?

- Non

- Pourquoi ? Je ne te plais pas ?

-Ce n'est pas ça, dit-elle en faisant un effort pour ne pas montrer son dégoût » (Beyala, 1987 : 97)).

L'homme tel qu'il apparaît est la métaphore de la fange, de la vomissure, à l'origine de la souillure féminine. Déjà fortement « désaxé » et « dégradé », « l'homme est regardé, détaillé [...] dans son comportement, ses attitudes, son être physique, dans ses limites, [...] dans sa brutalité, notamment dans le rapport sexuel » (Cazenave, 1996 : 239-240). Sous la plume de Beyala, les personnages masculins apparaissent presque tous comme « des jouisseurs, gigolos sans scrupules, obsédés sexuels », ayant « leur bangala dans leur cervelle » (Beyala, 1994 : 65) ou « leur idiotie entre les jambes » (Beyala, 1987 : 98). À ce titre ils deviennent les prototypes du sujet postmoderne guidé par la quête de l'ego et de son intérêt propre, façonné par « l'extase de la libération "personnelle", par l'obsession du corps et du sexe » (Lipovetsky, 1983 : 15-16).

Dans cette entreprise de disqualification, les femmes adultes ne sont pas épargnées. Dans la plupart des sociétés, les mères sont vénérées, présentées comme les garantes de l'ordre social. Beyala désacralise totalement cette image de la mère, qui devient une « vieille édentée », lubrique, au sexe fripé, ou une « bonne pondeuse » aux « Regards extasiés » et à la « Bouche élargie ». Pour Calixthe Beyala, les mères africaines sont les représentantes des valeurs dénaturées. Elles s'accrochent à des traditions et à des

¹ Dans une ambiance carnavalesque, les frontières entre le haut et le bas, le sérieux et le comique, le noble et le vulgaire, la vie et la mort disparaissent.

coutumes corrompues et dépassées. Elles vendent et exploitent leurs filles. Les besoins de la jeune fille et ceux de la mère divergent. En tant que garantes de la tradition, les mères font subir toutes sortes de pratiques à leurs progénitures. Dans *Tu t'appelleras Tanga*, par exemple, l'excision de Tanga est accompagnée des youyous de sa mère. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Ateba est soumise au test de l'œil vigilant de sa tante Ada, mère supplétive.

Comme on peut le voir, la « gynécocratie » constituée par les mères, tantes et grands-mères apparaît comme l'ennemie de la femme. Telle est aussi la position d'El Khayat-Bennai.

Après toute une vie sacrifiée, amoindrie et pressurisée, la femme arrivée à l'âge certain s'est acharnée à contre-carrer l'épanouissement et l'émancipation des jeunes filles et des jeunes femmes. La vieille femme est la meilleure alliée de l'homme pour servir son ordre et son règne à lui. Sa puissance est particulièrement redoutable et intolérable⁷⁴⁵.

Dans les textes étudiés, ces femmes qui contribuent à la perpétuation de la souffrance de la femme sont malmenées ou volontairement réduites à leur fonction de procréatrices. Les mères et les hommes sont peints, moqués, renversés afin de permettre la naissance d'un nouvel ordre des choses. D'où la crise des métarécits.

3. La crise des métarécits, une stratégie de déconstruction de l'histoire patriarcale

Dans son ouvrage théorique *La Condition postmoderne*, Jean-François Lyotard définit le postmoderne comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (1979 : p. 7). Dans sa visée déconstructiviste héritée des poststructuralistes, ce mouvement cherche, de fait, à ébranler les savoirs que l'on tient pour « naturels » parce que légitimés par une institution dominante. Ce déconstructivisme, cette méfiance à l'égard des « grands récits » ou « récits de la légitimation » du savoir et du pouvoir (Lyotard, 1979 : p. 7) est au cœur du projet littéraire de Calixthe Beyala.

3.1 La déconstruction des mythes fondateurs

Persuadée de la puissance idéologique des mythes fondateurs et des origines religieuses de la domination masculine, Beyala invite ses lecteurs à se montrer critiques et vigilants devant les « fictions » (ou métarécits) qu'on leur impose comme étant des faits objectifs. C'est dans cette perspective qu'il convient de lire le recours au mythe Éton de la création :

Autrefois, la femme était étoile et scintillait nuit et jour dans le ciel. Un jour, par un phénomène que les astres piétinés refusent d'expliquer, l'homme fut propulsé sur la terre. Il portait la souffrance dans le corps, il gémissait nuit et jour et l'étoile souffrait de le voir souffrir. Ne pouvant plus supporter ces plaintes qui lacéraient ses chairs, elle voulut lui offrir son aide. Elle apporta avec elle des containers entiers de lumière et nuit et jour elle le veilla. Elle lui donna la lumière et l'amour en abondance et se retrouva très vite sur pied. Considérant que sa mission s'achevait qu'il était temps de regagner sa place dans les astres, elle fit ses bagages et voulut s'en aller. C'est alors qu'elle s'aperçut de la trahison de l'homme. Pour l'obliger à rester, il avait dérobé les containers de lumière et encerclé sa maison d'un fil de fer. L'étoile ne pouvait plus partir. Elle était prisonnière. Elle supplia, elle pleura, l'homme ne voulait rien entendre (Beyala, 1987 :117).

On le voit, si la femme qui, dans un passé mythique, était une étoile a perdu son rayonnement et sa position céleste, c'est bien la faute de l'homme. Ce n'est plus la femme qui commet le péché originel et provoque la chute de l'homme. L'homme souffrant est « propulsé sur terre ». Prise de compassion, la femme descend des cimes pour lui porter secours et se fait piéger. Désormais prisonnière dans une sphère qui n'est pas la sienne, la femme se trouve condamnée à une vie de perpétuel tourment.

Ce qui est en cause ici c'est bien le livre de la *Genèse*, notamment l'histoire d'Adam et Ève qui pose la femme comme responsable du malheur de l'humanité. En portent témoignage les propos d'Ateba selon

lesquels le mythe biblique d'Adam et Ève constitue un « prolongement de l'enfance » (Beyala, 1987 : 138), c'est-à-dire une histoire inventée « pour faciliter l'infantilisation genrée » (Assah, 2010 : 85). C'est là une façon pour la romancière de saper les principes des mythes fondateurs. Ces mythes sont également attaqués lorsque la création de l'homme est attribuée à quatre esprits et non à Dieu.

Au commencement était le monde,
Il n'y avait pas de blanc, il n'y avait pas de noir,
Juste quatre esprits aux quatre coins du monde
(...)
Ils se réunissaient à la lune pleine, lorsque les chants
Des montagnes se jetaient dans les arbres
(...)
Un jour, un des esprits bouda la réunion.
(...)
Les autres esprits conclurent que ces réunions n'avaient
Plus d'intérêt,
Si chacun allait vers soi,
Rien que vers soi.
Ils se séparèrent et ne se revirent plus.
Ils s'ennuyèrent.
Chacun meubla ses jours comme il put.
Ils fabriquèrent des hommes et des femmes.
Ils firent autant d'âmes qu'il y avait d'hommes sur la terre.
Ils s'ennuyèrent encore.
Ils peignirent les humains sans se consulter.
Il y eut des Noirs
Il y eut des Blancs
Il y eut des Jaunes
Il y eut des Rouges.
Certains aux yeux bleus, d'autres bridés.
Certains aux cheveux lisses, d'autres bouclés ou crépus.
De l'ennui naquirent des races.
De l'égoïsme naîtront les guerres (Beyala, 2002 : 15-17).

Où quand certains personnages travestissent des versets bibliques. « Tu tueras au nom de Dieu... » (Beyala, 1987 : 45-46) au lieu de « Tu ne tueras point » ; « Dieu d'enfer » (Beyala, 1999 : 200) au lieu « Dieu de bonté », « Tu (Dieu) es injuste » (Beyala, 1999 : 93) au lieu de « Dieu est juste.

D'autres métarécits comme la Négritude sont aussi « contre-dits » quand, par la bouche d'Irène Fofa, la romancière s'attaque à « la nudité passive du modèle féminin senghorien » (Moudelino, 2006 : 156). Dans ce texte, Beyala s'approprie les vers de Senghor, pour ensuite « les investir de toute la violence, des humiliations et de la souffrance dont est fait le quotidien de la femme » et ainsi « les vider de leur charge patriarcale » (Chanda, 2003 : 42). Même si sa tentative de libérer la femme par une sexualité débridée échoue au terme du récit (sévèrement punie pour avoir défié les lois de la « pudeur féminine », Irène accepte de se ranger et de reprendre sa place au sein de la communauté des femmes pudiques et raisonnables), *Femme nue, femme noire*, est bel et bien un contre-discours, « soit un discours qui s'alimentent aux discours dominants et en propose une "contre-partie" de façon à les déstabiliser » (Gauvin, 2004 :13)². L'incrédulité

² À propos de la Négritude comme métarécit dans *Femme nue, femme noire*, se référer à l'excellente analyse d'Adama Coulibaly « Contre-écriture et projet d'une écriture postmoderne », COULIBALY A. (2017). *Le postmodernisme et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan

à l'égard des métarécits s'accroît quand l'auteure voue « aux gémonies la toute-puissance et la bonté de Dieu.

3.2 La disqualification de Dieu

Beyala mine les principes de la quintessence divine de la masculinité en prenant à partie Dieu. Cela passe par la disqualification du prêtre censé faire figure d'autorité. Ainsi en va-t-il du père Michel dont le corps fait l'objet d'une mise en scène carnavalesque dans *Assèze l'Africaine*. D'ailleurs, le titre de saint qu'il porte n'effraie guère les enfants dont les interrogations ne portent que sur son sexe (Beyala, 1999 : 21).

Dans presque tous les romans de Beyala, les prêtres sont ridiculisés, rabaissés et toutes les valeurs sérieuses qu'ils sont censés incarner et inculquer rendues dérisoires. Quand ce n'est pas le Nègre Antoine qui vit de façon douteuse sa vocation, c'est le père Simon, à la « grosse figure boursouflée de nourriture » suant sans arrêt (Beyala, 1999 : 102) qui confesse ses péchés sexuels au moment où Ève-Marie, l'héroïne d'*Amours sauvages*, se trouve dans le confessionnal (Beyala, 1999 : 103)

Parfois, c'est par le biais de jurons que certains personnages cherchent à détruire l'autorité de Dieu : « C'est qui le bon Dieu ? » (1996 : 307), « bon Dieu de merde » (1999 : 29, 241). Pour Tanga, « Dieu est fou » parce qu'il a peint le monde « la tête à l'envers ». Avec de tels propos, l'existence de Dieu devient problématique. Ainsi, en réponse au prédicateur, sans prêche, venu spécialement d'Afrique avec la conviction que Paris est la ville « la plus perverse du monde » et qui invite les habitants de Belleville à invoquer la clémence de Dieu, Le vieux Pégase déclare : « On ne t'a pas dit que Dieu est mort ? » (Beyala, 1999 : 28). Dans *Maman a un amant*, Loukoum souligne encore la construction humaine de Dieu en ces termes : « Mon père dit que si Dieu existe, c'est parce que les hommes l'ont créé comme la télé, les voitures, les Nintendo » (Beyala, 1993 : 61).

La veine subversive irrégulière de Beyala transparait aussi dans des propos tendant à exhiber les limites de Dieu, à le présenter comme un être peureux, myope, oublieux ou défaillant (Asaah, 2010 : 81). Ainsi, « obsédée par les injustices de la vie, Ateba se pose mille questions. Celles-ci mettent en exergue les limites de Dieu en le ravalant à une entité terrestre.

C'est donc un univers de turbulence, de chaos et de désordre qu'édifie l'auteure. Ce trouble n'est pas sans conséquence sur la forme des textes. Afin de remettre en question les conventions romanesques, Beyala a recours à diverses stratégies telles que la fragmentation et l'hybridation.

4. UNE ÉCRITURE DU DISCONTINU³

Pour les postmodernes, la forme romanesque se veut, au même titre que les stratégies discursives, un lieu de transgression et de déconstruction. Les adeptes de ce mouvement favorisent la fragmentation du discours et la subversion des conventions langagières et formelles. Ils privilégient les indéterminations, le mélange des genres, la narration polyphonique et visent à démystifier d'anciennes certitudes. La structure narrative de la plupart des romans Beyaliens s'inscrit dans cette mouvance. Ses romans mobilisent des modes d'exposition et de représentation relevant de la fragmentation et de l'hybridation.

4.1 La fragmentation

Chez l'auteure franco-camerounaise, il y a une volonté d'infléchir le roman afin de développer une convergence esthétique avec l'époque du chaos, du désordre. D'où le goût prononcé pour fragment entendu comme « violence de la désintégration, dispersion et perte » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 2).

³ Nous reprenons ici le titre du chapitre deux de la seconde partie de l'essai de Marc Gontard intitulé *Le roman postmoderne français. Une écriture turbulente* [en ligne], Archive ouverte en Science de l'homme et de société URL : <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF>

La fragmentation est induite dans l'architecture des phrases. Les cas sont nombreux où Beyala met à plat les normes de construction de la phrase française. L'énoncé « Si elle sautait par la fenêtre. Elle tomberait » (Beyala, 1997 : 23) en est la parfaite illustration. Avec cette construction qui scinde une phrase en deux, l'auteure semble s'insurger contre tout principe de subordination, d'asservissement, de servitude. Cette quête de liberté est exacerbée par la multiplication anarchique ou aléatoire des signes surtout du point. Des passages comme « Armoires. Tiroirs. Malles. Briser le mur du passé. Déchirer la mémoire » (Beyala, 1988 : 59), « Se retrouver. Faire vivre le morceau de soi qui s'est absenté. S'agiter pour dégeler. Marcher hors de la coutume. » (Beyala, 1987 : 82), font le charme d'une écriture où les règles de ponctuation française sont bafouées pour, sans doute, rester fidèle au langage-femme dont parle Gabrielle Frémont (1979: 324). Chez Beyala, le point qui intervient à n'importe quel moment dans le texte hache, saccade la lecture et la complexifie. Signe de clarté dans l'académisme grammatical, la ponctuation devient un élément perturbateur, un instrument disjoncteur du discours, un « brise-phrase ». Outre le point, Beyala utilise aussi à l'excès les points de suspension. « Qu'elle parte où elle veut... Je ne veux plus la voir ... Je l'oublie ... Je la renie ... D'abord le nom ... D'abord le nom de l'Homme ... Mes sous ... Mes sous ... Qu'elle rembourse tout ce que j'ai dépensé pour elle ... Elle va me tuer ... Elle va me tuer ... Ingrate ... Qu'elle s'en aille ... Je deviens folle ... » (Beyala, 1987 : 77) constitue un exemple de ce type de construction. Ce qui produit une forme d'agrammatisme syntactique, procédé par lequel l'écrivain laisse ses phrases inachevées, tout en déléguant au lecteur la tâche de les finir. Ainsi, le texte se morcelle et devient l'allégorie de la ruine, voire du chaos.

À la transgression par l'architecture des phrases, s'ajoute la plurivocalité avec la présence des voix qui se nourrissent et s'enrichissent de la voix des autres. Dans un même texte, le lecteur est confronté à plusieurs sous-voix et tonalités qui se mêlent à la voix principale. En complexifiant la voix, Beyala refuse de présenter un cadre narratif bien fait, une narration à structure linéaire ; l'auteur de *C'est le soleil qui m'a brûlée* veut, plutôt, mettre au jour les tensions entre des points de vue afin de subvertir l'autorité de la voix narrative, de remettre en question la vision totalisante du texte. Il arrive même parfois que les voix narratives s'affrontent dans une dynamique agonistique comme c'est le cas dans *Le petit prince de Belleville* et sa suite *Maman a un amant* où trois voix narratives (une voix masculine-enfantine, une voix féminine-adulte et une voix masculine-adulte) s'opposent.

À la construction de narrateurs multiples, répond un système de bouillage narratif qui multiplie les intrigues. Sur les récits principaux viennent se greffer des micro-récits secondaires par le procédé de l'enchâssement. Dans *Tu t'appelleras Tanga*, par exemple, le lecteur, écoute, outre l'histoire de Tanga, celle d'Anna-Claude et de La Camilla. Le roman contient également des sous-récits qui se focalisent essentiellement sur les enfants abandonnés. On lit également de nombreux analepses qui fragmentent le récit principal. La composition ainsi éclatée freine la lecture ou plutôt nous invite à une lecture hachée, interrompue, en dents de scie que conforte l'hybridité textuelle.

4.2 L'hybridation et le métissage du texte

Chez Beyala, comme chez beaucoup d'écrivains africains, on note cette tendance forte à mélanger les genres, à produire un récit composite, un texte hybride ne répondant pas toujours au canon générique, au code romanesque. L'hybridité s'observe d'abord par la convocation dans le texte romanesque des formules propres aux genres oraux : « Ce jour-là », « Il était une fois », « En ce temps-là », « A cette époque-là », « Moi, qui vous raconte cette histoire » (Beyala 2002: 168; Beyala 1997: 127), « Moi, qui vous raconte cette tranche de ma vie » (Beyala 2000: 13), « Où sont vos oreilles? », « on t'écoute », « dis toujours », « raconte l'histoire », « nous sommes oreilles ». De plus, un roman comme *Les arbres en parlent* se présente d'emblée comme un « conte romanesque », c'est-à-dire un texte convoquant à la fois les éléments caractéristiques de la structure formelle du roman et ceux du conte. Ici les parties et /ou chapitres ont fait place aux veillées qui s'ouvrent par un proverbe qui leur sert d'incipit. « Celui qui ne voit pas ... N'est pas forcément aveugle

» (p. 41), « Qui en a assez d'écouter... Peut quitter le monde » (p. 53), « L'homme perd sa sagesse ... Lorsqu'il court derrière un fou » (p. 67), « Quand la parole se tarit ... L'homme perd son sens » (p. 81).

Tout se passe comme s'il n'y avait pas de frontières entre les genres puisqu'on peut passer sans état d'âme de l'un à l'autre. Beyala fait éclater les frontières en intégrant dans le texte romanesque des contes, des mythes, des légendes, des faits de société, des chansons, des proverbes, des passages bibliques, des affiches publicitaires etc. Marc Gontard soulignait déjà la présence, dès 1912, d'une même démarche dialectique chez Braque quand celui-ci incorporait à sa toile des fragments de papiers collés, de carton, des imitations de bois, de marbre, des lettres...

Conclusion

L'œuvre romanesque de Beyala s'illustre par sa convergence avec l'époque postmoderne de la turbulence et de l'éternel recommencement. L'auteure exploite nombre de topoï du postmoderne : le désenchantement, la désubstantialisation de l'individu, l'absence de valeurs et de points de repère. Ses textes esquissent les contours d'une société décadente, « sans image glorieuse d'elle-même ». Ils proposent un imaginaire fin-de-siècle et sont porteurs d'une vision du monde fondée sur le principe de la non hiérarchie ou de la non sélection. En outre, son écriture, sur le plan formel, s'inscrit dans la rupture avec les canons préétablis. La romancière innove dans la structuration du récit en proposant un traitement des catégories narratives qui privilégie le désordre, contre toute idée de construction unitaire, tout principe hiérarchique d'organisation ; ce qui n'est pas sans lien avec une pratique postmoderne que l'on retrouve, par exemple, chez l'écrivain marocain Abdelkebir Khatibi.

Références bibliographiques

- ASAAH A. H. (2010). « Et Beyala (re)créa Dieu : configurations de la divinité et du sacré dans les romans d'une écrivaine impie ». *Présence Francophone*, n° 75 : 74-75.
- BEYALA, C. (2002). *Les arbres en parlent encore*, Paris, Albin Michel.
- BEYALA, C. (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, J'ai lu
- BEYALA, C. (1988). *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, J'ai lu.
- BEYALA, C. (1992). *Le Petit Prince de Belleville*. Paris, Albin Michel.
- BEYALA, C. (1993). *Maman a un amant*. Paris, Editions de la Seine.
- BEYALA, C. (1994). *Assèze l'Africaine*, Paris, J'ai lu.
- BEYALA, C. (1996). *Les honneurs perdus*, Paris, Albin Michel.
- BEYALA, C. (1999). *Amours sauvages*, Paris, Albin Michel.
- BEYALA, C. (2003). *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel.
- CAZENAVE O. (1996). *Femmes rebelles*, Paris, L'Harmattan.
- CHANDA T. (2003). « L'Écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala ». *Notre Librairie*, n° 151 : 40-44.
- COULIBALY A. (2005). « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain ». *Présence francophone*, n° 65, 2005 : 211-231.
- COULIBALY A. (2017). *Le postmodernisme et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.
- DUCROT Oswald et Tzvetan Todorov (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, seuil.
- GAUVIN L. (2004). « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique ». *Études françaises*, 40 (1) : 11-28.
- GONTARD M. (2013). *Ecrire la crise. Esthétique postmoderne*, Renne, PUR.

- GONTARD M. (2003). *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente* [en ligne], Archive ouverte en Science de l'homme et de société URL : [http : halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF fhalshs-00003870ff](http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF/fhalshs-00003870ff)
- JAMESON F. (2011). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts.
- LIPOVETSKY G. (1983). *L'ère du vide*, Paris, Gallimard.
- LYOTARD J-F. (1978). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- MOUDILENO L. (2001). « Le baroque et l'esthétique postmoderne dans le roman négro africain : le cas de Maurice Bandaman ». *Nouvelles écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?*, Presses de l'Université de Montréal : 47-63.
- MOUDILENO L. (2006). « Femme nue, femme noire : tribulations d'une Vénus ». *Présence francophone*, n° 66 : 147-61.
- N'DA P. (2011). « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération ». *Ethiopiennes* n°86, 1er semestre.
- SEMUJANGA J. (1999). *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*. Paris : Harmattan.
- SUSINI-ANASTOPOULOS F. (1997). *Ecriture fragmentaire : définition et enjeux*, Paris, PUF.

Biographie de l'auteur

Jean Soumahoro ZOH est titulaire d'un doctorat unique de l'Université Félix Houphouët-Boigny-Abidjan (Côte d'Ivoire). Maître-Assistant, il enseigne la littérature générale et comparée au département de Lettres Modernes de l'université Alassane Ouattara-Bouaké (Côte d'Ivoire). Il a publié plusieurs articles dans des revues scientifiques internationales au Portugal (Intercambio), en France (Loxias), en Roumanie (Revue de philologie et de communication interculturelle) et en Afrique (Norsud, Perspective philosophique, Les lignes de Bouaké La Neuve, Ziglôbitha). Actuellement son champ d'intérêt est étendu aux Études de genre, aux Écritures de l'exil, aux Études postcoloniales et au recyclage des mythes dans la littérature africaine.