

**L'ŒUVRE ROMANESQUE DE CALIXTHE BEYALA ET LA PROBLEMATIQUE D'UNE ECRITURE
AFRICAINNE AU FEMININ**

Jean Soumahoro Zoh
Université de Bouaké - Côte d'Ivoire
zohjean@yahoo.fr

Résumé : Très prolifique (elle a publié de 1987 à 2007 quatorze romans et deux essais), Calixthe Beyala est devenue l'une des romancières les plus importantes de la littérature féminine africaine. Ce qui frappe le lecteur qui aborde pour la première fois ses romans, c'est, entre autres, la présence d'une subjectivité féminine cherchant à se dire (souvent au prix d'un viol des codes sociaux et langagiers) ; la permanence du féminin, de la femme et du corps. Par cette manière d'écrire, proche de ce à quoi nous ont habitués les grandes écrivaines et théoriciennes de la littérature féminine, elle illustre ce qu'est une écriture au féminin.

Mots -clés : écriture féminine - littérature africaine - Calixthe Beyala

Abstract : Prolific (she has published fourteen novels from 1987 to 2007 and two essays), Calixthe Beyala has become one of the most important novelists of the African women's literature. What strikes the reader in the first approach of her works is, among other details, the presence of a female subjectivity trying to express itself, the permanence of Women, Women and body. By this way of writing, close to what great women writers do and theorists of women's literature deal with, we can state that it illustrates feminine writing.

Keywords: Women's writing – African literature – Calixthe Beyala

Introduction

Qu'est-ce qu'une écriture féminine ? Existe-t-il une écriture spécifiquement féminine ? Ce problème du rapport entre les sexes et une forme particulière d'écriture est l'une des questions controversées ayant trait aux écrits des femmes. De fait, les écrivains et critiques ont du mal à établir des frontières étanches entre écriture féminine et écriture masculine. Ainsi, les efforts pour trouver aux écrits des femmes une particularité / des traits distinctifs se sont souvent soldés par un échec¹. Ce qui a fait dire à Patricia Smart que « la spécificité féminine d'un texte sera aussi insaisissable que sa spécificité nationale ; et la tentative de l'identifier tout aussi politique » (Smart, 1987: 334). Heureusement, depuis quelques décennies, les recherches entreprises par certaines grandes théoriciennes du courant de l'écriture féminine ont permis de dégager quelques spécificités. Dans leurs écrits, ces femmes ont montré et démontré l'existence d'une « écriture féminine » différente de l'écriture qui a été privilégiée au sein de la tradition occidentale. Elles rejettent l'idée de l'écriture comme exercice purement mental.

Ainsi pour Béatrice Didier, la particularité de l'écriture–femme se situe dans la présence du corps et des sensations féminines :

La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples (Didier, 1981: 35).

Quant à Marguerite Duras, elle estime que c'est par l'expression du désir que la femme peut donner à son œuvre un caractère particulier : « La femme c'est le désir.

¹ Lors d'une session de table ronde consacrée à l'élaboration d'une théorie de la voix narrative masculine et de la voix féminine à l'occasion de la convention de l'African Literatures Association (ALA) de 1987⁸, les participants ont essayé d'identifier les traits spécifiques de l'écriture femme. A l'issue des travaux, le seul élément qui fut retenu pour identifier l'écriture féminine africaine fut la « sexualisation de l'espace » ou, si l'on préfère, la différence des espaces habités par les femmes et par les hommes, et ce, en accord avec leurs cultures respectives. Mais lors de cette même table ronde, les travaux ont finalement débouché sur une sorte de « scepticisme de bon aloi », les participants soulignant les limites de la critique théorique en la matière et mettant, par ailleurs, en question l'intérêt d'une telle entreprise.

On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat » (Viart, 1999: 96).

Mais c'est sans doute Laura Cremonese qui nous donne la définition la plus claire de l'écriture dit féminine :

J'estime utile de dégager les traits communs, les grandes lignes de force de l'écriture féminine contemporaine, autour desquels s'articulent les différences : la revendication de la spécificité de la "parole" ou de "l'écriture" féminine, la valorisation du corps et de l'inconscient, le refus des mythes féminins élaborés par la littérature masculine et la recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme, plus véritable (Cremonese, 1997: 17).

Comme on peut le remarquer, écrire au féminin déborde largement la question du thème abordé par son auteure pour prendre en compte tout le processus d'écriture. En effet, si l'écriture d'une auteure comme Hélène Cixous est considérée comme féminine, c'est parce qu'on est en permanence question du féminin, de la femme, dans les thèmes, mais aussi dans la manière d'aborder ces thèmes, puisque, de l'avis de Luce Irigaray, « la femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. Fluant » (*apud* Frémont, 1979: 324). En définitive, il s'agit pour la femme de « transgresser les systèmes de la langue rattachés à l'univocité traditionnelle de la représentation » (Cremonese, 1997: 74), pour dire la femme qui n'est souvent pas dite ou mal dite par les hommes.

Par la conception du roman qu'elle défend depuis 1987, date de son apparition sur la scène littéraire, l'œuvre de Calixthe Beyala illustre l'idée qui guide notre démarche à travers cette contribution, la postulation d'une écriture féminine qui se dégagerait d'une écriture produite par les femmes en Afrique noire francophone. C'est que dans ses récits, Beyala ouvre la voix à un nouveau roman féminin africain qui place la femme en avant, n'hésite pas à mettre son corps en scène et à le faire parler autant que d'en parler. A propos de son écriture, elle déclare :

J'écris l'épanouissement des corps
J'écris l'inexplicable né du palpable
J'écris l'impalpable fille de l'explicable
J'écris le désir [...]
J'écris la femme (*apud* Gallimore, 1997: 20).

Pour l'analyse, nous nous intéresserons plus particulièrement à trois textes : *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et *Femme nue, femme noire* (2003).

1. La revendication de la spécificité du langage féminin

Chez l'auteure de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, on note une liberté dans l'écriture. D'abord dans la construction des phrases. Beyala marque son insubordination aux règles de construction en se livrant à des constructions « fantaisistes », voire incorrectes, par rapport aux normes. Son œuvre « brise (la) loi grammaticale en remplaçant le principe de la dépendance liée à toute subordonnée par celui de l'autonomie syntaxique » (Gallimore, 1997: 153). Ainsi, au lieu de « si elle sautait par la fenêtre, elle tomberait », Beyala, dans sa tentative de suppression des règles de grammaire, instaure une autonomie entre la subordonnée et la proposition principale. Elle écrit alors : « Si elle sautait par la fenêtre. Elle tomberait » (Beyala, 1997: 23).

L'auteure marque également sa préférence pour les phrases courtes ou émaillées de signes de ponctuation : « J'ai devant moi l'arrogance. Je la classe, je la parque, comme la vieille ma mère, comme, avant elle, la mère de la vieille ma mère » (Beyala, 1988: 18). On retrouve des passages similaires à la page six de *C'est le soleil qui m'a brûlée* :

J'écoutais, je compatissais, je me proposais de l'aider de mon mieux. J'appelais les astres, je chamboulais les états d'âme, personne ne m'écoutait, personne ne me regardait, j'attendais, je vieillissais, je m'affaïssais (...) je voulais... je voulais... Et la question ne venait pas, la question n'allait pas venir, j'allais mourir dans mes vœux, sans avoir remonté ses sources, sans m'être levée une fois d'entre les morts... Aujourd'hui, j'en ai marre ! J'ai envie de parler... Je puis dire sans attenter à la vérité c'est sa faute... Tout est sa faute... Et elle... Il a fallu qu'elle séduise les étoiles pour survivre (Beyala, 1997: 26).

Dans ces deux passages, nous dénotons l'usage abusif de signes de ponctuation qui obligent le lecteur à faire de nombreux arrêts inopportuns. Les descriptions sont souvent rendues dans des propositions composées de quelques mots, voire souvent d'un seul mot. Nous n'énumérons pas tous les cas ; nous présentons seulement quelques exemples récurrents : « Je les revois. Regards extasiés. Bouches élargies. Gestes imprécis » (Beyala, 1988: 83) ; « Je me réveille. Nuit pleine. Lumière tamisée. Moustiques. Corps du vieux au repos... » (*idem*: 92) ; « Armoires. Tiroirs. Malles. Briser le mur du passé. Déchirer la mémoire » (Beyala, 1997:

59) ; « Un. Deux. Trois mille. Tumeur de villes. Grasseux. Graisseux. » (Beyala, 1988: 102) ; « Cul. Billet. Fesse. » (Beyala, 1997: 8) ; « Garce...Pute...Salope... » (*idem*: 12) ; « Aujourd'hui. Demain. Après-demain. Aimer. Posséder » (Beyala, 1988: 32).

Par la multiplication des signes de ponctuation, la romancière semble rechercher « les caractères de l'« éphémère », du « non-art » : inachèvement, refus de la « phrase » qui indiquerait une articulation de type phallique : « Virginia Woolf jugeait déjà la phrase 'masculine' trop 'lourde' pour une femme » (Legars, 1990: 366). L'écriture devient en quelque sorte une « écriture-flux » à l'image du sang menstruel, comme l'ont stigmatisé Marie Cardinal, Emma Santos, Jeanne Hyvrard. L'écriture de Calixthe Beyala confirme bien les remarques de Gabrielle Frémont relativement à ce qu'elle appelle « l'effet-femme » dans la façon dont les femmes s'expriment : « Qu'une femme, ça ne parle pas comme un homme, que ça ne parle pas 'pareil' paraît l'évidence même : voix intonation, hésitation, silences, ruptures, lorsqu'il s'agit du discours oral ; fluctuation, approximation, fluidité, ponctuation en manque ou en trop, quand il s'agit de l'écriture » (Frémont, 1979: 324).

Souvent aussi, nous assistons à l'usage de structures antithétiques : « J'irai sans voir, les yeux ouverts et je verrai, les yeux fermés. Je fermerai mon parapluie sous la pluie et l'ouvrirai dans le désert, partir vers les lieux sans terre » (Beyala, 1988: 5). L'antithèse est souvent créée par l'énumération de termes ou de propositions sémantiquement opposés : « Briser, détruire, construire » (Beyala, 1997: 100) ; « Elle rit et pleure » ; « Je n'ai qu'un amour : la haine » (Beyala, 1988: 22) ; « Je n'existais plus seule. Pourtant j'étais seule » (*idem*: 15) ; « J'entendais mon cœur battre, pourtant je n'ai pas de cœur » (Beyala, 1997: 32) ; « Je ne la connaissais pas, pourtant je la connais » (Beyala, 1988: 30).

Elle est également exprimée par la mise en rapport d'un énoncé avec son contraire. En voici quelques exemples les plus significatifs : « Ateba écoute ou n'écoute pas » (Beyala, 1977: 21) ; « Je m'approche de lui en m'éloignant » (Beyala, 1988: 22) ; « Betty revenait ou ne revenait pas » (Beyala, 1997: 63) ; « On l'écoute ou on ne l'écoute pas » (*idem*: 118) ; « Il ne savait plus ce qu'il savait » (*idem*: 10).

Dans une entreprise de démystification, Beyala, récuse « tout ce qui s'appelle langage de maîtrise : métalangue, théorisation poussée à l'extrême, logique qui ne se remet jamais en question, système cartésien, positiviste, scientifique » (Frémont, 1979: 324). Elle adopte un style plus libre, libéré de la rigidité, du conformisme masculin. A l'image de nombreuses femmes, l'auteure camerounaise ressent le langage comme imposé, parce que masculin dans sa conception :

Mais c'est justement au moment de la "venue à l'écriture" que les femmes écrivains ont pris conscience d'une réalité qui n'avait jamais été, auparavant, objet de discussion : pendant des siècles la parole écrite (et donc aussi la littérature) a été le monopole d'une élite d'hommes cultivés. Les rares femmes qui ont réussi à inscrire leur nom dans l'histoire de la littérature mondiale n'ont pas vraiment compté dans la destinée et son évolution. Cela fait que le langage et les formes du discours dominant portent les marques de l'idéologie masculine et que la femme, au moment de prendre la parole, se trouve à s'exprimer dans un langage qu'elle ressent comme étrangère (Cremonese, 1997: 25).

Comme le montre Laura Cremonese, Beyala semble réagir à l'insatisfaction que provoque en elle l'obligation d'un langage qui n'a pas été fait par la femme et pour la femme par l'utilisation de blancs, lacunes, marges, espaces, silences, trous, dans le discours.

Pour tout dire, l'écrivaine opte pour « une écriture éclatée, morcelée, fragmentaire, lapidaire, hostile aux effets d'unité ou d'unicité stigmatisée dans l'écriture masculine, insistant, au total, sur l'idée d'une multiplicité spécifiquement féminine » (*idem*: 328).

2. Une thématique spécifiquement féminine

Le deuxième élément caractérisant l'écriture de Beyala et permettant de la rattacher à l'écriture féminine est le thème développé par les romans. De fait, l'écriture dite féminine développe des thèmes relatifs à la condition féminine. Dans son ouvrage intitulé *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, la critique Lilyan Kesteloot considère le roman féminin comme « l'honnête roman de mœurs » et parvient à la conclusion selon laquelle les romans féminins, dans leur grande majorité, décrivent « un univers féminin spécifique » :

Toutes [les romancières] restituent avec des talents divers les affres du mariage, avec l'amour, la jalousie, la concurrence, l'adultère, l'abandon, la stérilité, et puis les enfants, les tensions, les ruptures. Dans le contexte du conflit tradition / modernisme, elles abordent les problèmes des croyances et pratiques traditionnelles, de la condition féminine, de la famille étendue et ses contraintes (Kesteloot, 1992: 482).

Pour Kesteloot, le roman féminin se distingue du roman masculin par son contenu thématique, un contenu en rapport direct avec les problèmes de la femme. Comme Béatrice Didier qui, dans *Ecriture-femme*, considère « l'œuvre des femmes comme un tissu qui permettrait une thématique commune », Kesteloot tente de relever les thèmes communs aux

œuvres des femmes. Ces thèmes sont, entre autres, « les affres du mariage », les « croyances et pratiques traditionnelles », « la condition féminine », « la famille étendue et ses contraintes ».

A l'analyse des textes de Beyala, l'on se rend effectivement compte que l'auteure développe une thématique féminine. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, par exemple, plusieurs récits entrecourent le récit principal qui gravite essentiellement autour de la quête de libération de la femme par Ateba. L'histoire de la vie de Betty, les récits de la vie conjugale de Grand-mère, d'Ekassi, d'Irène (toutes des femmes) forment des récits secondaires qui s'enchevêtrent avec l'histoire de l'existence et du devenir de la femme.

Tu t'appelleras Tanga présente à peu près la même organisation. Ici aussi, il n'existe pas de thème servant de fil conducteur à l'ensemble du récit mais une multitude de thèmes tous en rapport avec la femme. Ce sont la condition de la femme, la prostitution féminine, la révolte de l'héroïne et la tradition avec son impact sur la femme. On pourrait faire la même analyse pour presque toutes les œuvres romanesques de l'auteure.

Le constat est donc net : la quasi-totalité des sujets abordés dans les textes de Beyala ont un dénominateur commun : la condition de la femme africaine. Ce thème structurant de toute sa création connaît un approfondissement dans certains romans. Pour Calixthe Beyala, depuis la nuit des temps, la femme africaine a été subjuguée par l'homme, comme l'illustrent certains passages déjà cités : « La femme est née à genoux aux pieds de l'homme ». Cette domination de la femme par l'homme a poussé celui-ci à la considérer comme un objet. Pour l'homme, elle est « bonne pour la reproduction non pour la caresse ». L'auteure estime donc que la femme n'a pas que des devoirs, elle a aussi droit à la liberté, à la parole et aux plaisirs. Aussi dénonce-t-elle avec force la pseudo-égalité entre l'homme et la femme.

Il apparaît donc clairement que, si Beyala s'inscrit à un degré moindre dans le sillage des autres écrivains africains de la période postcoloniale, à savoir, la critique sociale, politique et culturelle, elle tire son originalité de la bataille qu'elle engage pour non seulement permettre à la femme de prendre conscience de sa situation, mais surtout de se libérer en s'assumant pleinement.

Il s'agit donc pour la romancière de mettre en évidence le maximum de féminin. Ce désir est perceptible à la lecture de la plupart des romans : de leur paratexte au contenu. Ainsi, certains titres montrent déjà l'importance accordée à la femme : *Maman a un amant*, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Assèze l'Africaine*, *La négresse rousse*, *La petite fille du réverbère*, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, *Femme nue, femme noire*.

Si, à en croire Gabrielle Frémont, « tout langage est politique », il s'agit pour l'écrivain-femme, « consciente de sa situation d'exil, de passer dans ses textes le plus de 'féminin'

possible, de subvertir du même coup les codes idéologiques en vigueur » (Frémont, 1979: 317). A ce propos, on notera avec intérêt les remarques faites par Kesteloot concernant le roman *L'ex-père de la nation* d'Aminata Sow Fall. *L'ex-père de la nation*, affirme-t-elle, est « un roman qui aurait pu être écrit par un homme » (Kesteloot, 1992: 482). Si l'on s'en tient à cette déclaration de Kesteloot, on peut conclure qu'une œuvre de femme qui ne traite pas de sujets féminins ou qui ne textualise pas la femme passerait aisément pour une écriture masculine.

3. La recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme

Le dernier trait distinctif de l'écriture féminine que nous avons décelé, à partir de l'analyse des textes de notre auteure, est relatif à la représentation de la femme. De fait, la plupart des écrivaines africaines semblent rejeter la manière d'écrire des hommes. « Les chants nostalgiques dédiés à la mère africaine confondue dans les angoisses d'hommes à la Mère Afrique ne nous suffisent plus » (Bâ, 1981: 6-7), disait Mariama Bâ. Pour l'auteure sénégalaise, la femme africaine actuelle est devenue une réalité concrète, elle doit prendre son destin en mains. Elle ne doit plus être l'objet de l'écriture des hommes, mais sujet et objet de sa propre écriture. La femme africaine n'a plus besoin « de la bénédiction de mâles » ; il faut qu'elle dise, il faut qu'elle « émette sa parole de femme ».

Comme on peut le remarquer, l'écriture dite féminine doit remettre en question l'image de la femme véhiculée par la littérature masculine. Ainsi, on note que Beyala reprend les mythes anciens (en les adaptant) et invente de nouveaux mythes où les femmes occupent une place centrale. A la « dictature des couilles », pour reprendre l'expression chère à l'auteure, répond une « guérilla féministe » qui n'hésite pas à réécrire l'histoire et les livres saints. Ainsi, au mythe biblique d'Adam et Eve, l'auteure franco-camerounaise substitue-t-elle, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, un ancien mythe cosmogonique Eton qui place en son centre la femme, étoile déchue, descendue du ciel sur terre et maintenue captive par l'homme qu'elle était venue secourir.

Cette réadaptation des mythes conduit à la production d'une image littéraire de la femme qui n'a plus grand-chose à voir avec celles créées et inventées par les écrivains hommes. Pour la romancière, la représentation de la femme a enfermé celle-ci dans des valeurs dites naturellement féminines telles que la beauté, la douceur, la docilité, l'instinct maternel et la compassion magnifiées dans la poésie de Léopold Sédar Senghor. C'est pourquoi, dès les premières lignes de *Femme nue, femme noire*, la narratrice prend ses

distances vis-à-vis de cette vision senghorienne de la femme africaine : « 'Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté...' Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique » (Beyala, 2003: 11).

Pour déconstruire ce mythe littéraire de la femme belle et soumise, Beyala met en scène des femmes fortes qui s'opposent avec acharnement à la domination de l'homme. C'est, par exemple, le cas d'Ateba qui tue son agresseur. En tuant son violeur, Ateba refuse la position de « la femme à genou aux pieds de l'homme » (Beyala, 1997: 121). C'est aussi le cas de Tanga, qui face à l'insistance de Jatte à vouloir « pondre un œuf dans [sa] chaire » décide de lui offrir « sa plus belle mort ». Chez l'auteure, les pôles de focalisation du récit sont le plus souvent les épisodes au cours desquels les femmes luttent avec acharnement pour la fin de la domination masculine.

De fait, face à l'oppression masculine, les femmes optent le plus souvent pour la légitime défense. Pour elles, « La violence n'est qu'une réponse, une réponse précise et nette, une réponse sans digression » (Beyala, 1988: 64). Rudesse, sévérité, force, courageuse, hardiesse, sadisme, agressivité et audace sont en effet les dénominateurs communs des femmes de papier mises en scène par l'auteure.

A l'analyse, l'on se rend bien compte que la femme s'attribue des caractères qui sont considérés par la société comme ceux de l'autre sexe. C'est pourquoi, il ne serait pas faux de dire que chez Beyala et Djébar, les femmes acquièrent un tempérament d'homme.

Au vu de ce qui précède, on peut dire que l'auteure déploie diverses stratégies littéraires pour mettre à mal les idées reçues sur la femme et imposer à son sujet un regard différent. Cette dernière est représentée, non comme un objet du discours, mais en tant que sujet qui mène les actions de grande envergure.

4. Un langage de la corporalité

Dans l'œuvre de Calixthe Beyala, nous assistons à la mise en scène du corps alors que, contrairement à la littérature maghrébine où il existe une tradition d'écriture et de poétique du corps et de la sexualité, les écrivains subsahariens ont toujours montré une certaine réserve à en parler. « Essentiellement le corps a fonctionné dans un premier temps comme signe de la souffrance psychologique des femmes » (Cazenave, 1996: 175). Odile Cazenave cite, à cet effet, le cas de *Chant écarlate* (1981) de Mariama Bâ et de *Juletane* (1982) de Mariam Warner-Vieyra. Néanmoins, elle note que dans tous ces exemples, « le corps reste à la périphérie du roman en tant qu'élément de la souffrance du personnage, mais le corps, en soi ne constitue pas l'objet d'un discours séparé » (*idem*: 181).

Face à cette tradition, Calixthe Beyala innove véritablement car, chez elle, le corps est passé de périphérique à une position primordiale. Eloïse Brière, dans son ouvrage intitulé *Le roman camerounais et ses discours*, affirme que « l'écriture de Beyala s'enracine dans le corps féminin, pour créer un discours qui se différencie clairement du discours masculin » (Brière, 1993: 231).

Ainsi, les pratiques de marquage et de contrôle du corps n'ont pas échappé à la romancière camerounaise. De fait, le corps est l'objet de plusieurs manipulations dont le test de virginité et l'excision, qui portent atteinte à son intégrité. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'héroïne est soumise au test de l'œuf à la demande de sa tante Ada qui veut garder :

Elle [une vieille] demande à Ateba d'enlever sa culotte et de s'accroupir devant elle. Ateba hésite. Elle reçoit une tape sur le dos. Alors, elle roule son pagne sur son ventre, s'accroupit les jambes largement écartées. Un excès d'amertume s'empare d'elle et la soumet au rite de l'œuf... Elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que des doigts la fouillent, que le contact de l'œuf est froid, que la vieille est malodorante comme un tas d'ordures. Travail achevé en deux minutes ? En dix minutes ? Ateba ne sait plus. Ateba ne veut pas le savoir. La voix chevrotante de la vieille clamant qu'elle est intacte la sort de son engourdissement torpide (Beyala, 1997: 54).

A l'instar d'Ateba, d'autres personnages féminins ont été victimes de ce rite destiné à vérifier la virginité de la jeune fille. Chez l'auteure, les rites et autres manipulations du corps pratiqués en catimini, et absents de la plupart des textes d'auteurs féminins, sont portés au grand jour.

Mais l'écriture du corps n'est pas seulement l'expression de la douleur. Elle exprime aussi la joie et le plaisir. De fait, face à la brutalité et à l'absence de sentiment chez l'homme, certains personnages féminins refusent tout contact avec le sexe opposé. Pour combattre le désir sexuel né du conflit entre l'attraction et la répulsion vis-à-vis du corps masculin, ils sont obligés de s'adonner à des actes dont l'objectif est l'autosatisfaction. C'est le cas d'Ateba qui était habituée à se caresser avant de s'endormir :

Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait, le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double (*idem*: 17).

En écho aux préceptes d'autoreprésentation de Luce Irigaray, Beyala nous prouve que « le corps féminin ne reste pas l'objet de discours des hommes ni de leurs divers arts mais [devient] enjeu d'une subjectivité féminine s'éprouvant et s'identifiant » (*apud* Cazenave, 1996: 180). L'écrivaine nous décrit le corps dans ses états : joie, peine, plaisir, jouissance, mais aussi souffrance. Elle brise tous les tabous concernant le corps et la sexualité. Elle parle de la chair et la décrit dans sa réalité, sans rien cacher et sans honte. Elle utilise, pour ce faire, un registre, vulgaire, voire obscène à certains moments. Chez elles, « la libération du corps va de pair avec l'affranchissement du texte, ce qui signifie à la fois subversion des codes littéraires habituels et élaboration d'un nouveau discours romanesque » (*idem*: 64) marqué par la violence.

Ainsi, on note la prolifération du lexème « sexe » ou toute expression s'y rapportant. Les mots ou expressions tels que fesse, cul, entre les cuisses, pute, putain, jambes dénudées, chair dressée, seins nus, clitoris,... jalonnent le texte. Les organes génitaux sont fréquemment décrits et le plus souvent avec une liberté déconcertante. Ateba regarde dans la glace et découvre « ses seins aigus, son ventre durci par l'effort, ses cuisses longues fines, son sexe de femme » (Beyala, 1997: 38).

Dans ce même roman, la narratrice qualifie l'un des personnages féminins de « fesse courte, grasse et débordante ». Dans *Femme nue, femme noire*, la narratrice, dès le début du roman, nous prévient que durant tout le récit, elle optera pour la violence langagière.

Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... Parce que, ici, il n'y aura pas de soutien-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfums de roses ou des gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision (Beyala, 2003: 11).

Pour joindre l'acte à la parole, elle expose dans un langage cru dépourvu de toute métaphore les relations sexuelles. En voici une illustration :

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. Le pagne, imprégné de camphre, n'a pas donné plus de résultats. 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... ! Toute cette thérapie n'a servi à rien... Sa tempête refuse de se déchaîner (*idem*: 119).

La narratrice et protagoniste, Irène Fofo, veut rompre avec le tabou lié au sexe : « je vis une terre où on ne le nomme pas. Il [le sexe] semble ne pas exister. Il est comme une absence, un bouquet d'astres morts, un contour sans précision » (Beyala, 1988: 12). Elle aborde également des sujets comme le lesbianisme et l'amour à plusieurs :

Nos langues se serpentent, s'enroulent, se cajolent, jusqu'à extraire les derniers sucres d'inhibition. Quelqu'un me caresse, quelqu'un m'embrasse. Est-ce Fatou ? Est-ce Ousmane ? Je l'ignore. Je veux ma part de ravissement. Je ne crois pas au communisme des plaisirs, mais à leur individualité (*idem*: 41).

Ces descriptions et leur fréquence montrent que « Beyala refuse les conformismes linguistiques, signes fréquents d'acceptation des règles » (Borgomano, 1996: 73). Elle écrit tout ce que la société préfère couvrir de voile. Chez elle, la représentation du corps et de la sexualité, par comparaison avec ses consœurs, apparaît visiblement plus provocante. On passe ainsi d'un silence de la représentation, qui caractérise la littérature féminine africaine antérieure, à une corporalité vécue. Le corps est rendu visible de manière systématique, représenté dans ses parties les plus intimes.

A la lumière de ces quelques exemples, il est donc licite de parler d'une véritable érotisation du corps féminin, désormais nommé, dévoilé, voire proclamé et célébré. En exhibant le corps féminin, Beyala rejoint ses consœurs françaises. En effet, dans *Écriture-femme*, Béatrice Didier souligne cette caractéristique qu'elle voit comme une constante chez les écrivaines françaises.

Si le corps est aussi présent dans les œuvres féminines, c'est parce que la femme est écriture, elle est mots, elle est phrases.

Je me figurais la phrase elle-même sous les traits d'une grande et svelte mariée taquine et cela ajoutait à mes troubles encore un frémissement : qu'une phrase puisse être une personne et venir à moi sous son nom en excitant mon corps jusqu'au bout de mes seins, qu'il se passe entre nous des choses aussi renversantes et brutales qu'entre un peintre et sa toile ou entre les sexes sur leurs gardes ! Nous étions du même semblant, trompeuses ensemble (Cremonese, 1996: 69).

Dans cette fusion/confusion, le texte devient un corps : « Chaque texte, écrit Cixous, [est] un autre corps. Mais dans chacun la même vibration : car ce qui de moi marque tous mes

livres rappelle que c'est ma chair qui les signe » (*apud* Zupan, 1995: 7). Ainsi, à travers l'écriture, la femme s'écrit, vit son écriture, y fait vibrer sa chair. Elle fait corps avec son œuvre. Elles ne font plus qu'une et même personne. Irma Garcia corrobore l'idée de Cixous lorsqu'elle soutient que l'étroite liaison entre l'écriture et le corps s'inscrirait comme phénomène inhérent non seulement à la littérature contemporaine des femmes, mais représenterait une particularité distinctive des textes des femmes, ne serait-ce qu'après 1848, date à laquelle elle place le début de ses lectures. Pour elle, il s'agit de « cerner cette chair linguistique qui est à rattacher à la vie de l'écriture, à sa respiration (...), à son désir de rendre compte de tous les mouvements intimes qui animent les femmes » (Garcia, 1981: 9).

Dans l'entendement de la femme, l'écriture doit donc passer par le corps. Comme l'explique Hélène Cixous dans *La jeune née*, elle naît du corps, elle naît dans la bouche, comme la voix, mais sans qu'écriture et parole ne soient opposées. On a plutôt la notion que l'écriture passe par tous les pores du corps. Le texte écrit est ressenti comme une vibration du corps ou même comme un produit du corps plus que de l'esprit. Laura Cremonese le mentionne si bien à propos de l'œuvre de Cixous : « Les textes [de Cixous] explosent de mots, la langue coule comme du lait, des larmes et du sang (le lait et le sang sont des métaphores de l'écriture souvent employées par les écrivains) » (Cremonese, 1997: 32).

Ainsi, pouvons-nous affirmer sans grand risque de nous tromper, que :

Pour la femme, l'œuvre écrite [tient] lieu de corps narcissique et que son écriture à elle soit si près de l'imaginaire, du langage du rêve et des fantasmes, que toute énonciation de sa part devienne projection hallucinée de son corps : mise à jour, mis à nu, mis en jeu et mise en mots d'elle-même (Frémont, 1979: 321).

Tout se passe en fin de compte comme si le succès de cette écriture dite féminine dépendait de sa capacité à étaler le corps féminin. Ce qui fait dire à Gabrielle Frémont qu'« à trahir son corps et ses origines, (...) c'est à l'échec même de son écriture que la femme s'expose, chez elle, mots et corps sont indissociables, lettre et *soma* font corps » (*idem*: 321).

Mais contrairement aux écrivaines françaises, Beyala ne se contente pas de parler du corps féminin, elle décrit également celui de l'homme. Les textes de l'écrivaine camerounaise mettent simultanément en évidence deux aspects : le corps de l'homme et la sexualité masculine. En effet, les hommes sont, à quelques exceptions près, présentés comme des êtres aux appétits sexuels inassouvis. Cette peinture dégradante de l'homme transparaît dans la description du viol d'Atéba : « Il [l'homme] l'empoigne par les cheveux, il la force, elle

résiste la bouche pleine de sa chair. Il se balance, il veut sentir le sommet de sa gorge. Il va tout au fond avec les petits coups secs, rapides. Il souffle, il râle, elle la reçoit, la nausée dans le ventre » (Beyala, 1997: 121). Pour la plupart des personnages féminins les hommes sont tous des « idiot[s]avec une idiotie entre les jambes » (*idem*: 98). L'homme a également un « sexe imbécile » et une « sève inutile » (*idem*: 40). Le corps masculin est ridiculisé, ironiquement réduit à ses parties ou à ses caractéristiques : « Le tas de gras dort, bras poilu hors du lit » (*idem*: 106), « Le tas de gras fond, ébloui par l'excès de lumière » (*idem*: 101). Celui qui tente de violer Ateba est 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 » (*idem*: 105). Quant à Monsieur John, le prétendant de Tanga, il est assimilé à un « corps moisi, une putréfaction » (Beyala, 1988: 55).

L'examen du corps de l'homme constitue un fait nouveau. C'est ce qu'écrit Odile Cazenave : « Si généralement, les écrivains négro-africains sont pour la plupart assez réservés sur tout ce qui est description sexuelle et description du corps, les auteurs femmes de la seconde génération ont introduit le corps au premier plan, corps féminin certes, mais aussi corps masculin » (Cazenave, 1996: 239).

En parlant non seulement de son corps mais aussi de celui de l'homme, en parlant de sexualité, la femme parvient à se faire une place dans le champ de la littérature et à y inscrire sa différence.

Conclusion

Comme nous venons de le montrer, avec Calixthe Beyala, on peut désormais parler d'une écriture africaine véritablement féminine. Notons cependant que si son écriture est féminine ce n'est pas parce qu'elle est d'emblée sexuée comme produite, sécrétée, distillée par une femme, mais parce qu'elle met en texte ou « thématise » la femme, c'est parce qu'elle est le produit, le fruit de la « centralité de la femme-écrite », selon l'expression maintenant consacrée. L'on parvient ainsi à lever l'« équivoque » qui tend à déplacer le centre d'intérêt du texte vers le sujet femme ou à confondre la 'réalité biologique' du sexe avec la 'réalité psychologique' » (Frémont, 1979: 328). D'ailleurs, des critiques littéraires ont prouvé l'existence d'une « écriture féminine » chez certains écrivains masculins. Inversement, une femme pourrait « écrire au masculin ».

Mais, comme l'écrit Gabrielle Frémont, « rien n'est définitif dans la manière d'écrire des femmes, ni les effets stylistiques, ni les éléments thématiques, ni même les aspects proprement idéologiques » (*idem*: 323). Dans la mesure où « cette écriture reflète la condition

féminine (assujettissement, exclusion, aliénation...), elle doit sans cesse repenser et renouveler sa parole, reformuler et structurer son discours » (*ibidem*).

Références bibliographiques

Corpus de base

BEYALA, Calixthe (1997). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: Stock, coll. « Libro ».

BEYALA, Calixthe (1988). *Tu t'appelleras Tanga* (1997). Paris: Stock, coll. « J'ai lu ».

BEYALA, Calixthe (2003). *Femme nue, femme noire*. Paris: Albin Michel.

Ouvrages et articles cités

BEYALA, Calixthe (1995). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris: Mango.

BORGOMANO, Madeleine (1996). « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », *Notre Librairie*, n°. 125, janvier-octobre, pp. 71-74.

CAZENAVE, Odile (1996). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan.

CREMONESE, Laura (1997). *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris: Didier Erudition.

DIDIER, Béatrice (1981). *L'écriture-femme*. Paris: PUF.

FREMONT, Gabrielle (1979). « Casse-texte », *Etudes Littéraires*, n°.12, 3, décembre, pp. 315-330.

GALLIMORE, Rangira Béatrice (1997). *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan.

GARCIA, Irma (1981). *Promenade femmilière*. Paris: Editions des Femmes.

KESTELOOT, Lilyan (1992). *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*. Paris: Edicef.

LEGARS, Brigitte (1990). « Le féminisme dans l'édition et la littérature », *Encyclopaedia universalis*, corpus 9, pp. 365-369.

SMART, Patricia (1987). « Entre la maison, l'eau et le cosmos : l'écriture féminine », *Voix et image*, n°. 35, pp. 334-338.

VIART, Dominique (1999). *Le roman français au XX^{ème} siècle*. Paris: Hachette.

ZUPAN, Metka (1995). « Corps intégré, corps sacralisé dans la littérature contemporaine des femmes », *Religiologiques*, n°. 12, automne, pp. 191-206.