

Calixthe Beyala ou le roman métaphysique : éléments de proxémique dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*

Francis GANDON

*Ecole Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud
Université de Ouagadougou*

0. LIMINAIREMENT

Le texte qu'on va entendre risque de décevoir : il est atypique à plus d'un titre.

D'abord au plan de la méthode d'approche. Je ne suis spécialiste ni de littérature africaine ni de littérature du tout. Ma spécialité, la sémiotique, s'intéresse à l'organisation formelle des contenus, non à ces contenus en tant que tels. C'est dire que je me méfie de la « substance », de ce fameux « message » que le lecteur est censé extraire d'un texte : je risque en ceci de décevoir les amateurs de littérature.

On sait par ailleurs que la sémiotique, discipline peu gracieuse, affectionne l'articulation des contenus à un niveau élémentaire, abstrait : elle ne porte point, du moins dans un premier temps, de jugement esthétique : je risque donc en ceci de décevoir les amateurs de critique littéraire.

La sémiotique, enfin, considère le texte « en soi », indépendamment des conditions de sa production et de sa réception : déçus également ceux qui s'attendraient à un méta-discours culturel sur le texte en question.

Travail atypique en second lieu puisque l'auteur, tout en relevant de la sphère culturelle négro-africaine, n'est pas burkinabè.

Travail atypique enfin, et peut-être ici dans une mesure encore plus forte, puisque l'auteur est une femme (à ma connaissance la seule femme de lettres programmée au Colloque - qui, par parenthèses, ne comporte aucune conférencière) et qu'il ne s'agit pas d'une intellectuelle à proprement parler mais d'un mannequin professionnel (P. Lepape, 1988).

Parler d'un texte publié en 1987, sans doute peu connu voire méconnu au Burkina, m'incite à en donner un rapide synopsis (pour éviter les termes controversés de résumé et d'intrigue).

Recueillie par une tante vaguement maquerelle, Ada, dans un quartier déshérité d'une ville africaine, quartier dénommé Q.G. - quartier général où les taxis refusent de se rendre, l'héroïne, Ateba, passe ses jours dans l'ennui, la peur, le mépris éprouvé pour sa tante et surtout le souvenir obsessionnel de sa mère, prostituée morte jeune dont l'image la hante. L'occasion de quitter ce milieu dégradant semble prendre la figure d'un nouveau locataire, Jean. Espoir fallacieux puisque Jean ne fera que reproduire avec Ateba un rapport de domination en exacerbant sa haine latente de l'ordre mâle. La mort de son amie Irène (à la suite d'un avortement) portera cette haine à un degré d'incandescence absolue. Elle s'exercera *in fine* sur la personne d'un dragueur mondain, prototype du bourgeois comprador (il commande ses achats à la Redoute) et adepte du métissage culturel. Ateba le massacrera à coups de canif après avoir été possédée par lui (mais une expérience précédente lui a déjà fait perdre sa virginité).

Tel est le schème d'action, passablement rudimentaire comme on peut le voir, tel est le contenu «dénotatif» du texte.

Il s'agit à présent de revenir à la sémiotique et de proposer une lecture à la fois plus précise et plus appesantie (je me garderai de dire plus «profonde»...).

I. PROXÉMIQUE ET MÉTAPHYSIQUE

Une jeune femme africaine a obtenu un succès de scandale pour son premier roman. Il est dit que ce scandale est dû à l'exposition crue de ce qu'on sait généralement en Afrique Noire : une description sans complaisance de la réalité sociale, de la condition féminine et surtout un discours féminin ne reculant devant aucun tabou en matière sexuelle.

S'il en était exactement ainsi nul doute que le texte de Beyala se situerait du côté du réalisme littéraire : il enchanterait dans cette mesure le sémioticien à l'affût.

Quoi de plus revigorant en effet qu'un texte tout entier tourné du côté du monde naturel? Plus impersonnelle se voudra la notation, plus «objective» la description, - plus l'espace souterrain des enjeux symboliques profonds s'ouvrira à l'analyste. On n'ignore pas qu'A.J. Greimas va même jusqu'à formuler une paradoxale «règle de lecture» :

«Chaque fois qu'il rencontre un *lieu-commun* le lecteur est invité à le considérer comme un temps fort du récit et à y chercher un «sens profond⁽¹⁾» (1976 : 126).

Inversement le sémioticien ne saurait être à l'aise devant le texte de Beyala, texte qui, tout en donnant crûment à voir une réalité brute, télescope constamment le symbolique et l'opérateur par la pratique d'une violence à jets continus. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* le sens «fondamental» est delà là, donnée immédiate, présence obsédante. Ce sens : l'impossibilité du couple, la condamnation de la femme à la servilité et/ou l'hystérie, l'inanité de toute révolte, dont l'horizon est le crime et le suicide, ce sens suite de chaque épisode du récit, se renforce de chaque détail, informe une érotique - explicite ou voilée - omniprésente, obsède violemment le Sujet, narrateur ou lecteur. Tout est dans ce texte superficiel en un sens et déjà dit. Tout y est «clair». L'analyste ne peut donc y pénétrer que par effraction.

Je choisirai un angle d'attaque particulier : la proxémique. On sait que cette dernière est, pour reprendre les termes de Greimas et Courtès (1979) un «projet de discipline» qui «vise à analyser les dispositions des sujets et des objets dans l'espace et plus particulièrement l'usage que les sujets font de l'espace aux fins de signification» (p. 300).

Pourtant la description qu'en donnait antérieurement Greimas (dans *Maupassant, la sémiotique du texte*, 1976) est plus explicite et s'accorde mieux à mon propos : «utilisation des mouvements et des attitudes du corps humain qui, en tant que signifiants, recouvrent et rendent compte des relations inter-actuelles» (1976 : 221). Elle a en effet le mérite de préciser que la proxémique n'est pas seulement un investissement signifiant de la posture mais qu'elle fonctionne dans un cadre stratégique et polémique. Or la «relation inter-actuelle» est

(1) Le développement concerne l'expression : «une vraie pêche miraculeuse» dans la nouvelle de Maupassant *Les deux amis*. La «règle» porte explicitement sur Maupassant : rien n'empêche évidemment son extension.

chez Calixthe Beyala exemplaire puisque rigoureusement dichotomique : la guerre des sexes y atteint une dimension littéralement métaphysique. Il peut alors être intéressant de faire prendre en charge le sujet féminin et l'anti-sujet masculin par les postures qui les révèlent, postures où l'enjeu sexuel, explicite ou latent, est constant.

Le contenu (la « substance ») du roman porte, on le sait, sur la situation du révolte d'un femme soumise à l'oppression mâle. Révolte nourrie d'une violence pour ainsi dire à jets continus. Peu d'alibis idéologiques en effet : les religions ne sont pas mises en cause⁽¹⁾, la tradition n'est évoquée qu'allusivement (encore que la synecdoque « fesses coutumières » y désigne couramment la femme-standard); la polygamie n'est pas ou peu mentionnée; les inégalités sociales constituent plus une toile de fond qu'un thème autonome; quant à l'influence occidentale elle subit de la part de l'ordre mâle le reproche d'avoir dévergondé les Africaines. Symptomatique à cet égard est le premier accrochage entre Ateba et Jean (son nouveau voisin) : il est motivé par le fait que la première désigne sa tante comme précisément... tante (et non mère) :

"Ada n'est pas ma mère. Elle est ma tante".

Tiens ! Encore une qui parle comme les Occidentaux !

J'aurais pourtant juré que tu étais une de ces jeunes filles bien élevées qui se font si rares de nos jours. Visiblement je me suis trompé. Que Madame veuille donc m'excuser (p. 21).

A la suite de quoi Ateba devient : « Madame la Blanche », puis une « garce », une « salope », enfin une « pute ». Inflation dans la violence dont la base est curieusement un problème de *sémiosis* (association d'un signifiant et d'un signifié) : le mâle se présente comme le seul maître de la langue, (dont il peut éventuellement abuser); inflation à laquelle on aurait quelque mal à fournir une vraisemblance psychologique (du moins du côté de Jean; de celui d'Ateba la Maternité, objet de quête, ne saurait être galvaudée, fût-ce au nom des traditions; mais précisément une telle quête est atypique : moderne).

L'élosion du terreau historique, du substrat géographique⁽²⁾, du socle idéologique d'une part, la disproportion des réactions passionnelles et de la révolte qui leur fait face de l'autre, font du texte de Beyala un conflit d'acteurs ni cautionnés par le « réel » ni hissés au rang d'allégories, mais dont chaque acte ou parole se hausse à une généralité tragique, réveille de multiples harmoniques méta-historiques et

(1) On notera à ce titre le contraste existant avec le roman nord-africain, par exemple et entre autres la *Répudiation* et l'*Insolation* de Rachid Boudjedra.

(2) On ne sait que l'action se passe au Cameroun que par quelques éparses expressions anglaises.

psychologiques : en gros quelque chose d'assez proche du « roman métaphysique » qu'appelait de ses vœux Abellio (1983).

II. LA NARRATION ABSENTE : L'ÉNONCIATION

Il serait toutefois absurde de nier l'information réaliste du texte qui, par dialogues et descriptions, renvoie de façon obsessionnelle au contexte dégradé et encerclant du Q.G. Mais cette existence apparaît globalement gratuite : ainsi le curieux passage en italiques (monologue intérieur) des pages 98-99 constitue-t-il l'« amorce » (Barthes) d'une révolte de type social. Or un tel passage s'achève abruptement sans qu'une telle amorce contribue le moins du monde à la narration ou au sens. Cette information côtoie par ailleurs sans précaution le mythe, ce qui constitue une nouvelle dualité, une nouvelle violence. En témoigne le monologue hallucinant des pages 166-167 qui assène un « mythe des origines » où l'image idéalisée de la femme évoque de façon troublante la Pistis Sophia de la Gnose⁽¹⁾, cet éon égaré dans la matière par excès d'amour et tenu prisonnier par elle.

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 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 il se retrouva très vite sur pied. Considérant que sa mission s'achevait et 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 (pp. 166-167).

Le texte de C. Beyala se donna alors comme un anti-roman d'apprentissage : l'amorce « romanesque » de la venue de Jean au Q.G. déçoit radicalement puisqu'elle ne permet aucun ancrage narratif, aucune modification de sentiments : elle les portera simplement à un paroxysme d'incandescence où la rythmique obsessionnelle qui tient lieu de machinerie narrative s'effondrera sur son principe même : la mort. Au fond rien ne se passe; l'inversion des contenus chère à la canonicité sémiotique est absente. Les « événements » ne constituent

(1) Traité d'Eugénie le Bienheureux. Le texte sera superficiellement christianisé sous la forme d'un dialogue où les réponses de Jésus en reprennent la substance et où Sophia devient la « Sophia de Jésus ».

a) Sexe mutilé

La description d'une scène de circoncision insiste sur l'image du «sexe mutilé» (p. 42), la souffrance et la solitude du jeune garçon, l'aspect de supplice public (curiosité morbide des spectateurs) que prend la cérémonie.

La violence de la césure est particulièrement mise en exergue :

Le couteau s'abaisse, le prépuce vole, un flot de sang jaillit. Un hurlement suivi des applaudissements de la foule (p. 41).

Ici la compassion à la position mâle dévalorisée et souffrante est frappante. Ce n'est pas exactement le fait du sujet de l'énoncé : «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» (p. 42); mais un parallélisme énonciatif juxtapose rigoureusement cet épisode à une scène de voyeurisme involontaire : faussement informée qu'elle est attendue par Jean Ateba pénètre sans précaution dans sa chambre : elle l'y surprend besognant une jeune femme. Or l'analogie entre la posture de cette dernière et celle du garçon (qu'on «besogne» d'autre sorte à l'extérieur) est frappante, cautionnée qu'elle est par la simultanéité des actes : tandis que la jeune femme est «écartelée au bord du lit» (p. 39), «quatre bras maintiennent l'initié sur la feuille de bananier» (p. 40).

Parallèle renforcé par le fait qu'une réflexion entendue sur le prépuce évoque pour Ateba le «souvenir des femmes écartelées par cette longue préparation» (p. 41), association qui reste obscure et ne paraît compréhensible que dans le cadre de projection «poétique» qu'on vient d'évoquer.

En réalité la pertinence proxémique identifie ici de façon confondante les inconciliables axiologiques : homme et femme sont, dans leur intimité, pareillement souffrants, humiliés, mutilés; une sorte de solidarité négative les unit.

b) Sexe impuissant

Un souvenir d'adolescence d'Ateba met en scène une autre image négative de phallus : celle de sa prépuberté :

Elle entraîne Gon le fils de Gombi, de cinq ans son cadet, dans les fourrés. Elle baisse son pantalon. Elle prend le petit sexe dans ses mains. Elle le serre. Il gongle. Elle s'allonge. Elle relève sa robe. Elle invite Gon à grimper. Le petit sexe tendu se frotte au hasard dans son vagin, très vite, un peu à la manière des coqs. Quelquefois il vise juste. «Non, pas là», crie-t-elle. Et le petit sexe repart, alerte, prêt à conquérir les recoins permis (p. 66).

Sexe triplement inoffensif, en tant que passif (c'est Ateba qui «fait l'amour» à l'enfant), en tant qu'enfantin, en tant qu'interdit d'accomplissement : onanisme contraint qu'on retrouve curieusement dans la scène de la défloration («Elle veut le forcer à jouir hors d'elle», p. 152). Il n'est pas indifférent de relever le contexte dans lequel l'«anachronie analeptique» (G. Genette, 1972) s'opère : c'est celui d'une réflexion sur le *détournement axiologique* imposé par la peur omniprésente et la vie au Q.G. : mensonges, dissimulation. La masturbation rythme par ailleurs la mémorisation (mais Ateba ne jouit pas). Le détournement axiologique détermine donc un double détournement sexuel : l'onanisme masculin, la caresse auto-érotique féminine. Assez indirectement, mais incontestablement, une certaine égalité unit les sexes dans l'impuissance.

c) Sexe détourné

Les épisodes ithyphalliques portent eux-mêmes en soi la marque de l'inachèvement. Jean «saisit son sexe à pleine main» (p. 44) et contraint Ateba à la position accroupie, mais c'est pour la «lâcher subitement» à cause d'un bruit.

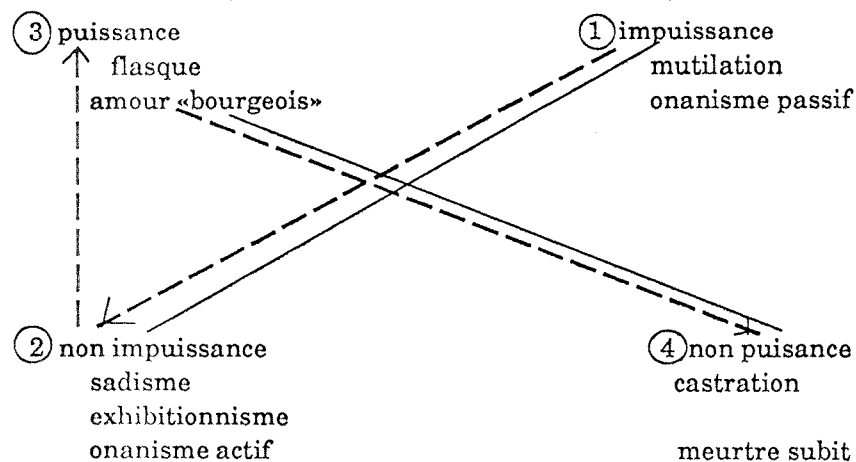
L'évocation que fait Jean d'une de ses anciennes maîtresses est, sur le même plan, particulièrement éloquente. Cette maîtresse voulant l'embrasser avant d'avoir fait sa toilette, Jean l'oblige à prendre une posture humiliante puis la pénètre *a tergo*; il ne jouit pas en elle mais se retire, la verge en érection. A son sadisme explicite répond une mystérieuse défaillance du mâle, qui interrompt son acte et stérilise son érection. Même dramatisée, comme celle qui précède la défloration d'Ateba, l'érection a quelque chose de manqué, de parodique :

Qu'il est ridicule avec ses chaussettes à mi-mollet, sa chemise qui coupe les fesses en deux comme deux demi-cocos, et cette flèche qui pointe de son bas-ventre (...) Il se branle. Elle sifflote. Il râle. Elle le trouve idiot (pp. 150-151)

Inversement un épisode où le mâle remplit parfaitement sa fonction est celui du Blanc «levé» par Irène qui lui fera l'amour jusqu'au matin. Curieusement la description du «truc tout petit et tout rouge» (p. 113) suggérerait plutôt l'impuissance...

On aboutit de la sorte à un paradoxe : l'organe qu'à juste titre on qualifierait de «viril» est d'autre sorte déréglé ou impuissant; l'organe flasque remplit au contraire sa fonction. Tout se passe comme s'il y avait au moins ponctuellement une permutation entre la figure proxémique et son contenu, l'accord n'intervenant que pour déboucher sur le dérèglement absolu : le viol et le meurtre. L'acte «régulier» est celui qui, immédiatement, est destiné à être nié.

Le modèle suivant de la virilité peut dès lors être proposé :



(en pointillés : le trajet proxémique mâle).

Le trajet mâle va donc de l'impuissance/ à la /non puissance/ (de la castration mineure à la majeure). Son point d'aboutissement coïncide avec le point de départ du trajet féminin. Là où le terme aboutissant femelle est une sur-activité et une auto-engendrement (le passage d'un terme à l'axe qui subsume les contraires) son homologue mâle est de façon symétrique mais inverse meurtre subit.

La description comparée des deux trajets se présente de la sorte :

- la position «puissance» (l'équilibre du couple) est dans les deux cas non remplie ou elliptique;
- une identité profonde, mais négative, conjoint les deux instances;
- le trajet mâle est circulaire alors que le trajet féminin s'achève en dehors du cadre du carré sémiotique;
- en d'autres termes l'aliénation commune est surmontée par la seule instance féminine, le mâle en restant prisonnier.

5. CONCLUSION : L'INTERTEXTE BIBLIQUE

Ces quelques développements concernant l'articulation proxémique du contenu sexuel⁽¹⁾ de *C'est le soleil qui m'a brûlée* permettent d'inférer un sens paradoxal là où une lecture idéologique se contenterait d'une signification endoxale : la «révolte» féminine (et son impossibilité) dans un contexte d'oppression. Ce contraste interprétatif

(1) Autrement plus violent, à mon sens que les "touches, très pudiques et très tendre d'érotisme" qu'y voit le commentateur anonyme de la page 4 de couverture.

peut être précisé par l'intertexte biblique. Ce dernier est doublement marqué : par le titre d'une part, de l'autre par la citation en exergue de la partie liminaire du *Cantique des cantiques* (dont le troisième vers donne précisément au texte de Beyala son titre) :

Je suis noire et pourtant belle, filles de Jérusalem (...)
(...) Ne prenez pas garde à mon teint basané :
c'est le soleil qui m'a brûlée.
Les fils de ma mère se sont emportés contre moi,
ils m'ont mise à garder les vignes.
Ma vigne à moi, je ne l'avais pas gardée ! ⁽²⁾.

Peu évitable le réflexe faisant du «soleil» un élément qui «au lieu de donner la vie (fait) de la terre qu' (il) (assèche) un désert»⁽²⁾.

Une telle interprétation, à la rigueur compatible avec le titre seul, est contradictoire avec la partie convoquée du *Cantique*⁽³⁾; d'une part il existe en dehors du soleil une figure masculine autonome et valorisée : le bien-aimé; de l'autre le soleil lui-même ne comporte pas de traits négatifs («je suis noire mais je suis belle...»); par surcroît est mentionnée, de façon fraîche et désinvolte, une perte de virginité qui, rendant possibles des «noces» dont on admettra que les expériences subies par Ateba leur sont difficilement comparables, représente une sorte de *felix culpa*.

La perte de la vigne - dévoilement du sexe comme principe actif de l'ubris - est interprétable comme l'affirmation du principe femelle comme auto-suffisant, parthénogénétique, exclusif du mâle. C'est du moins ce qu'une lecture alchimique du *Cantique des cantiques* suggère⁽⁴⁾, renforçant par là d'autres indices : le soleil y représente le «soufre igné», sorte de sperme minéral emprisonné dans la matière et destiné à la féconder; «noire mais belle» la composante féminine est elle-même *materia prima* à la phase du *Solve* (analyse, putréfaction, ténèbres).

Les «noces» voulues par Ateba - qui exigent une recreation générale, notamment celle du pôle masculin comme situé dans la mouvance de la femme - réfutent avec violence la symétrie du couple⁽⁵⁾ : ce

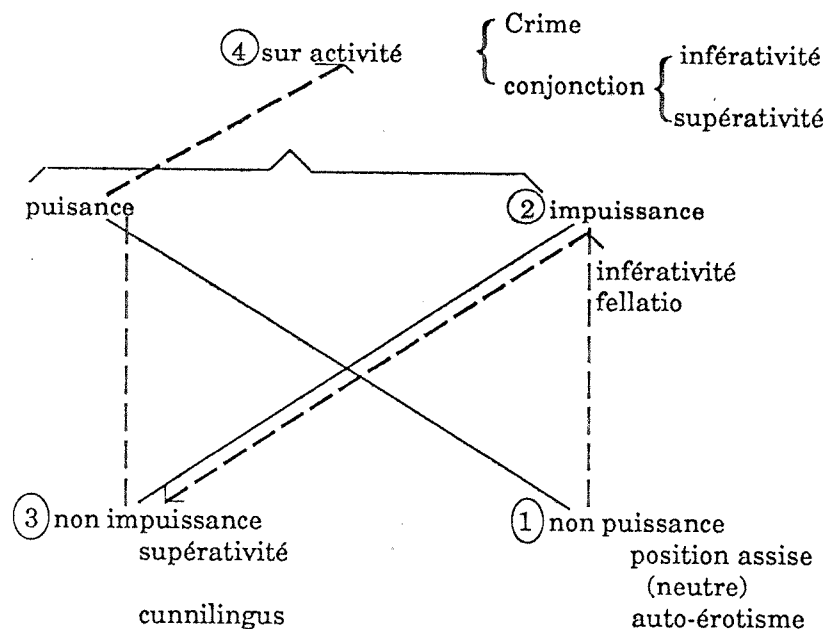
(1) Sont omis les vers 2 et 3 : «Comme les tentes de Qédar / comme les pavillons de Selma». Ces deux noms désignent des tribus d'Arabes nomades.

(2) Page 4 de couverture.

(3) Il n'est pas exclu, d'ailleurs, que la relation intertextuelle soit médiatisée par le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, qui convoque le passage cité, et où le soleil se voit également nanti d'une valeur euphorique.

(4) Cf. E. Canseliet, *Alchimie*, J.J. Pauvert, 1964-1978.

(5) Inversement l'œuvre d'une Assia Djebbar décrivait l'émergence du couple (grâce notamment à la praxis politique) dans un contexte qui le réprime; cf. J. Déjeux, 1973-1978.



petits baisers qu'elle aspire dans son sang», p. 173). Le Crime est, on le sait depuis Sade (*La philosophie dans le boudoir*) un lieu impossible. L'impossible est peut-être ici celui de la féminité même comme affirmation d'une androgynie suractive (et destructrice dès lors que les «vannes» sont ouvertes : «ses reins cèdent», p. 173) et non comme pôle simplement symétrique au pôle masculin⁽¹⁾.

On remarquera que les déplacements d'une position à l'autre du modèle sont justiciables d'une double lecture : érotique, posturale.

Sur l'isotopie érotique le parcours va de la forme neutre, auto-érotique, à la forme passive (fellatio), la négation de cette dernière aboutissant à une forme active (cunnilingus); cette dernière bascule dans le déséquilibre d'une sur-activité androgyne, qui constitue une transgression à la fois symbolique (vie/mort) et sémantique (terme/catégorie).

(1) Là est peut-être la «révélation» pressentie par l'âme : «(...) je sens l'apocalypse venir» (p. 173).

Le plan postural est quant à lui le lieu privilégié d'une lecture sociologique : le passage se fait d'abord de l'inexistence symbolique (l'avachissement des «fesses coutumières») à la constitution «négativiste» de la femme comme Sujet; ensuite de cette constitution à une affirmation positive du Soi, cette dernière basculant dans une affirmation/dénégation radicale.

La dernière phase donne à cette phénoménologie du sujet une tournure absolument hérétique : la réconciliation avec soi n'a pas lieu. Une telle réconciliation, pourrait-on avancer, ne pourrait se faire que par le couple; or ce dernier, comme échange symbolique, est exclu. Il faudrait par ailleurs que le parcours eût l'allure d'une Quête; or il en est la parodie : ce que recherche Ateba est le Même, la Mère - non l'Autre⁽¹⁾.

Au terme du parcours le rôle assumé n'est plus celui de pythonisse mais de bacchante : principe destructeur et livré à l'*ubris* de qui ne peut plus clôturer son sexe. Le trajet global apparaît donc comme un dévoilement littéral de ce sexe : béant mais impuissant en 1, suractif et destructeur en I.

IV. PHALLUS MUTILÉ, IMPUISSANT, DÉTOURNÉ

Concernant le pôle masculin le lecteur familiarisé avec l'univers idéologique du roman s'attend à une certaine cohérence entre ce dernier et la représentation imaginaire du premier.

Une présence ithyphallique centrale apparaîtrait comme particulièrement compatible avec une telle idéologie. Or l'auteur est avare de descriptions de sexes conquérants : une seule scène de viol, vers la fin de l'ouvrage, scène accompagnée de poncifs langagiers si consternants que le caractère odieux et fat d'une telle virilité est ce que le lecteur perçoit *ad nauseam*.

Regarde ce que tu perds, chère amie... (p. 151)
Je bande pour toi, chère amie... (ibid).

Exception faite pour cette scène, et la scène finale que ponctuera le meurtre, toutes deux explicitant la représentation que se fait l'homme de sa virilité et le type de jouissance qu'il s'estime due, une analyse de la proxémique mâle à un certain niveau d'abstraction sémantique engendre un sentiment de surprise : ces postures apparaissent en effet comme le plus souvent insuffisantes, négatives.

(1) Mention est faite toutefois d'une quête du Père (p. 143), mais de façon trop cursive pour être significative.

Cet avachissement suggère l'auto-érotisme, transparent dans la scène où la «clarté du jour» trouve Ateba, qui s'est caressée pour s'endormir, comme elle le fait habituellement, «dressée sur son séant». L'auto-érotisme peut être associé à la position debout, comme dans la très belle scène où Ateba offre son corps dressé à la pluie et au plaisir (p. 135). Mais précisément, le matin la trouvant «allongée dans la fange» on voit que l'affirmation de soi (la constitution du sujet) touche à son annulation («fange» est d'abord lisible au plan symbolique).

On voit que dans ces quelques cas la position assise est associée à un élément dur, vaguement phallique (les dents, la bouteille). Le sexe féminin n'est pas seulement en ce cas masqué mais aussi déguisé : par delà l'avachissement est lisible le travestissement d'une béance primordiale, qui évoque la boue, l'égout, la mort. S'il faut accorder aux séquences initiales (aux finales aussi, d'ailleurs) un poids sémantique particulier, comment ne pas être alors frappé par l'ouverture du roman : «Ici il y a un creux, il y a le vide, il y a le drame» (p. 11); creux qui est «extérieur à nous» et «semblable au souffle de la mort» (*ibid.*).

Il semble ici que le fantasme originaire porte sur la béance féminine elle-même; or cette béance, qu'elle soit masquée de la main, déguisée sous une apparence mâle, reste hétérogène, dangereuse, mortelle. Ici se laisserait prendre au texte de C. Beyala le rejet d'un signifiant primordial : la nature féminine elle-même.

- Dans ce cadre la posture féminine «classique» déjà relevée prend un sens plus ambigu. La position accroupie ou à genoux est certes une attitude de soumission, comme dans la situation de «bouche contre sexe (masculin)» (p. 45) ou encore la scène de l'oeuf où la vérification de la virginité d'Ateba provoque chez cette dernière un summum d'humiliation.

Mais cette position, que Rimbaud assigne à la féminité même (le *Bateau ivre*), a un rapport avec la femme comme pythonisse, sibylle, médiatrice et médium permettant la montée des influx telluriques; position de qui n'est pas totalement séparée de la nature, de la Terre-mère, comme l'Etoile, l'Arcane 17 chère à A. Breton. En d'autres termes la posture prépare un mouvement ascendant tout de même qu'elle conjure le «drame» du vide intérieur en l'ouvrant à l'infini des forces chthoniennes.

- Ce mouvement ascendant est ce qui donne accès à la composante dynamique. Si dans un récit «il se passe» quelque chose, et quelque douteuse puisse être la «transformation des contenus» de la théorie standard dans un texte comme celui-ci, la surrection de la femme est nettement perceptible, au moins dans le dernier quart du récit et

particulièrement dans la scène du cunnilingus. Dans les premières pages l'héroïne exprimait son dégoût pour ce type d'érotisme :

Elle en a vu des hommes dans sa vie, de ceux qui troussent les culottes et oublient la carotte; ceux qui cuisinent les toisons et les dévorent sous l'oeil dégoûté de leurs femmes (p. 19).

De façon inverse il va s'agir, dans un contexte pourtant répulsif, voire traumatisant (Ateba vient pratiquement d'être déflorée de force) d'une atteinte paradoxale de l'orgasme à laquelle elle participe activement :

Il ne l'entend pas, il se laisse glisser le long de son corps, il s'accroupit entre ses jambes, il soulève sa robe et place sa tête au creux de ses cuisses, il fait aller sa langue. Elle ferme les yeux, elle l'empoigne par les cheveux, elle l'oblige à activer son mouvement, elle roule des hanches, elle se frotte sur son visage, elle veut que ça aille vite, qu'il se dépêche, qu'il aille tout au fond, qu'il lui fasse l'amour avec le sommet de son crâne, il ne veut pas, elle resserre les cuisses, elle le soumet, elle ne bouge plus. Il comprend qu'elle jouit (p. 153).

Ici l'inversion des postures est parfaite : c'est l'homme qui se trouve accroupi et soumis, dominé par une femme active et dynamique. La jouissance est à ce prix : une permutation des rôles.

La scène finale du meurtre - qui, au plan du «vraisemblable» dramatique, s'expliquerait par le choc causé à Ateba par la mort de son amie Irène à la suite d'un avortement, partant le dégoût du mâle à une apogée de fureur - montre Ateba à nouveau accroupie, mais cette fois au-dessus de l'homme réduit à l'état de cadavre.

Par une attitude que les usages réservent de façon privilégiée à l'expression mâle du mépris, elle compisse le cadavre. Sous la forme d'un modèle constitutif, le parcours d'Ateba est schématisable comme suit⁽¹⁾ (voir page suivante):

Par delà l'impossible du couple (la position «puissance» est vide), récusant l'alternance (bien connue en psychanalyse) entre les sites 2 et 3, qui offrirait une solution fantasmatique plausible, en rupture cardinale, enfin, avec la position avachie de la banalité féminine, Ateba choisit le Crime comme un lieu impossible de conjonction des contraires (la position I est une catégorie, non un site) : l'accroupissement féminin mais la supériorité mâle, l'affirmation simultanée de la mort et de la vie («elle ramasse un canif, et, envahie de joie, elle se met à frapper, à frapper de toutes ses forces (...). Elle l'embrasse, de

(1) En pointillés : le parcours d'Ateba.

sont des noces avec un produit de soi qu'elle exige, avec cet autre soi désigné fictivement par l'âme⁽¹⁾. De ce refus de l'autre comme hétérogène - comme Autre - naît une violence métaphysique autrement plus décisive qu'une banale révolte devant une oppression morale ou sociale : la Vierge-mère se fait gorgone, Sophia bachante. La nostalgie du couple absolu mène à l'éviration radicale du mâle. Tel me semble pouvoir être défini ce qu'A.J. Greimas nomme le «sens structural» du texte.

E.N.S. de Saint-Cloud / Université de Ouagadougou

BIBLIOGRAPHIE

- ABELLIO, Raymond, 1983 : *Visages immobiles*, Paris, Nouvelle Revue Française.
- BEYALA, Calixthe, 1987 : *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock.
- CANSELIET, Eugène, 1964-1978 : *Alchimie*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- DÉJEUX, Jean, 1973-1978 : *La littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman.
- GENETTE, Gérard, 1972 : *Figures III*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, 1976 : *Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A.J., Courtès, Joseph, 1979 : *Sémiotique. Vocabulaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- LEPAPE, Pierre, 1988 : «Un portrait sociologique des écrivains de la rentrée», *Le Monde*, 23 septembre 1988.

(1) En termes lacaniens on dira que le débat a lieu entre le moi et le *petit autre*, l'irruption du *grand autre* ruinant de façon «catastrophique» (R. Thom) l'univers ainsi balisé : narcissique, spéculaire, «saphique».

Ce que devrait être la Nouvelle Burkinabè

André NYAM

Mon objectif ici n'est pas de dresser un bilan de la Nouvelle de la production littéraire au Burkina Faso; je voudrais plutôt dire qu'elle devrait être; en effet, si l'on s'accorde à affirmer que ce genre littéraire est peu connu, l'on révèle en même temps sa complexité, sa difficulté d'écriture et sa spécificité. La Nouvelle, dans le grand courant de la littérature, est un mode et une méthode d'expression d'un esprit individuel, celui de l'auteur, et d'une sensibilité de groupe; elle est même la température d'une société, à un moment de son existence, à l'occasion du dévoilement d'une de ses facettes, n'est-elle pas déplaisante aux scientifiques attardés et stériles; quand la société «bouge», en effet, elle provoque des heurts, des douleurs, et des doutes; en présentant ces heurts et ces douleurs, la nouvelle propose une nouveauté qui est immatérielle et qui concerne le jugement équilibré, la sensibilité intérieure et l'émotion domptée; il faut des chants de ce genre autre pain! Il faut des écrivains pour dire cet autre besoin social! Il faut des ouvriers de l'ouvrage intellectuel.

Dans la Nouvelle, il y a le nouvelliste et il y a le lecteur; l'un ne va pas sans l'autre!

I. CONTOURS ESTHÉTIQUES DE LA NOUVELLE

L'on s'accorde à définir la nouvelle comme un «raccourci dramatique». C'est vrai que ce genre littéraire trouve son fondement dans le drame, dans la maturation accélérée de ce drame et dans l'explosion finale du drame. La nouvelle est comparable à l'annonce brutale d'un

pas une ponctuation mais servent de prétexte à l'exposition d'une situation caractérisée par l'ennui, la peur, le dégoût, la quête unique de la mère comme Femme et comme Mère, la certitude adolescente et absolue d'une absence de solution. Même le meurtre final passera difficilement pour un règlement de comptes puisqu'il reprend en écho un passage antérieur :

L'homme l'a emprisonnée dans sa mémoire, il n'y a plus de mer, la mer est devenue un mythe... Et si elle arrêta le cours de l'histoire en arrachant son sexe d'un coup de dents? Et si de la pointe acérée de ses ongles, elle lui labourait le bas-ventre? Avec les poils, elle ferait un ragoût, un ragoût noir et doux comme l'ombre qui apaise ses sens après les agressions de la lumière (pp. 45-46)⁽¹⁾.

Par ailleurs ce qui suspend le réflexe herméneutique instinctif qui voudrait faire de la séquence finale l'accomplissement «réel» de la séquence «rêvée» est précisément la quasi identité onirique des deux passages. Ou plus précisément l'indécidabilité du symbolique et de l'opérateur : dans le second cas l'instance énonciative est en effet un *Je* énigmatique, omniprésent, omniscient, désigné *in fine* comme l'«âme» d'Ateba.

L'âme est créditée d'une substance au contenu idéologique assez lourd : principe spirituel, elle se réveille au bout de dix-neuf ans pour démontrer ... que la femme a une âme (p. 13), âme qui «gêne» et «encombre» mais doit se faire entendre. Or l'intervention constante de cette instance qui bien que n'«existant» pas «raconte l'histoire», «voit» les personnages, «parle» au lecteur, suspend l'ancrage référentiel du récit; véritable dieu omniscient, elle en sape la matière. On remarquera que, quand bien même on créditerait sa séquence finale d'un caractère de «réalité» incontestable, elle n'impliquerait pas d'«achèvement compositionnel» (Kristeva) puisqu'elle ne ferait que condenser la substance continue du texte : la lutte à mort de l'instance féminine contre l'ordre mâle.

Déçue également l'interprétation selon laquelle l'acte aurait un effet catartique de réconciliation avec soi : au plan anagogique les noces d'Ateba avec son âme : à strictement parler la fin de son aliénation, n'ont pas lieu :

J'ai mis ma robe de mariée. Je l'ai choisie longue avec du tulle dans le bas. Devant la glace j'ai rajusté ma couronne de fleurs d'oranger, j'ai fardé mes joues de mes plus vifs désirs, j'attends les eaux de perdicion et de la noyade... J'attends la venue des étoiles.

(1) Latente dans ce passage l'association paronomastique mer/mère qu'on trouvait déjà dans *Qui se souvient de la mer?* de Mohammed Dib.

«Ateba !»

Elle se retourne lentement et me regarde.

«Je t'attendais... C'est le jour de notre mariage... Tu ne l'as pas oublié, j'espère.

- J'ai le vertige.

- Mais c'est Moi... C'est Moi ton âme. Tu ne me reconnais pas?

- L'héroïne encombre une fois sa mission terminée... l'histoire le dit.

- Mais c'est Moi... C'est Moi ton âme... Tu ne me reconnais donc pas?

- L'héroïne...

Je comprends qu'il n'y a plus rien à prendre (...)» (p. 174)

Revenons à la lutte des sexes.

Cette lutte manichéenne entre deux principes incompatibles est figurativisée régulièrement par un contraste entre postures sexuelles. Ainsi à la position accroupie ou agenouillée de la femme «fautive depuis la nuit des temps» (p. 45) s'oppose celle, érigée et en érection, de l'homme. La signification brute de la posture peut d'ailleurs être assez lourdement redoublée au plan linguistique, comme avec la maxime masculine qui ponctue la page 173 : «Dieu a sculpté la femme aux pieds de l'homme».

La dualité axiologique fondamentale semble ainsi se vêtir des «figures du monde» de façon simple sinon simpliste. La sémioticien ne saurait cependant se satisfaire d'une bi-univocité aussi «endoxale» (Barthes), aussi transparente. Il convient de cerner les choses de plus près en envisageant les représentations de l'un et l'autre sexes dans leur aspect dynamique.

III. FEMME À GENOUX, FEMME CRIMINELLE

La perspective définie permet en effet d'interroger non seulement la signification symbolique des postures mais encore leurs parcours. Dans le cas du sexe féminin les significations symboliques sont assez transparentes.

- La position assise est liée à la banalité, l'avachissement. Parfois la main repose entre les cuisses, comme dans le cas d'Ada qui, «vautrée dans un fauteuil de skaï marron, la main droite sur l'accoudoir et la main gauche entre les cuisses, mène l'enquête» (p. 18). A la vague évocation des labies répond celle des autres lèvres «retroussées, exhibant de grandes dents écartées comme la ferraille d'une bouche d'égout» (p. 19).

Une autre scène décrit Irène, l'amie d'Ateba, «assise sur une chaise bancale, cigarette au bec, son éternel coca-cola entre les jambes» (p. 111).