



## Langue Et Style Dans “C’est Le Soleil Qui M’a Brûlée” De Calixthe Beyala

### Hybrid Journal of Literary and Cultural Studies

Volume 2, Issue 1, 2020

© 2020 The Author(s)

This open access article is distributed under a Creative Commons Attribution (CC-BY) 4.0 license.

#### Article Information

Submitted: 9<sup>th</sup> September 2019

Accepted: 5<sup>th</sup> October 2019

Published: 2<sup>nd</sup> January 2020

Conflict of Interest: No potential conflict of interest was reported by the author

Funding: None

Additional information is available at the end of the article



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISSN 2707-2150 (Online)

ISSN 2707-2169 (Print)

 Ibrahim Osmanu

Department of French

Mount Mary College of Education, Somanya

### Abstract

Calixthe Beyala is a unique writer who seeks to achieve a truly feminine African writing. We find ourselves in front of a writer who opts for an exploded, fragmented, lapidary writing, hostile to the effects of unity, stigmatized in masculine writing. As a result, she chooses to handle certain aspects of language to justify herself. This act shows the presence of a feminine subjectivity seeking to tell itself. Indeed, we note that at home, it is the sun that burned me, a freedom of writing. Our concern, in this respect, is to study certain aspects of the language on which it relies to advance the condition of the African woman.

### Abstrait

Calixthe Beyala est une écrivaine unique qui cherche à réaliser une écriture africaine véritablement féminine. Nous nous trouvons devant une écrivaine qui opte pour une écriture éclatée, morcelée, fragmentaire, lapidaire, hostile aux effets d'unité stigmatisée dans l'écriture masculine. De ce fait, elle choisit de manier certains aspects de la langue pour se justifier. Cet acte pourra montrer la présence d'une subjectivité féminine cherchant à se dire. En effet, nous notons chez elle dans, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, une liberté de l'écriture. Notre souci, à cet égard, est d'étudier certains aspects de la langue sur lesquels elle s'appuie pour avancer la condition de la femme africaine.



## 1.0 Langue compliquée

Calixthe Beyala, dans son premier roman, a choisi d'utiliser une langue un peu compliquée à comprendre. En effet, on peut peut-être dire que l'emploi de cette langue est fait spontanément par l'héroïne dans le but d'exprimer l'état d'exploitation de la femme. Nous disons ceci parce que, dans le récit, Ateba Léocadie met l'accent sur l'homme qu'elle considère comme cause de sa condition de prostituée. Prenons en considération ce recueil de certains mots difficiles à comprendre qu'elle emploie tout au long du récit. Voici comment la narratrice amasse des mots pour décrire l'émotion et la réaction d'Ateba suite à l'annonce de la mort d'Ekassi :

Ateba continue à **arpenter** les rues, à avancer lentement dans les odeurs de la mort **boucanée**, de l'herbe du Diable fraîchement cueillie jusqu'à se retrouver devant la maison mortuaire. (p. 39)

Et puis elle décrit la situation du deuil en ces mots :

[...] Toutes les **commères jacasseront**, pleureront et se lamenteront. La petite **chipeuse d'hommes**, haïe des **fesses coutumières**, deviendra célèbre et **adulée** entre deux **bougies anémiques**. (p.42)

On identifie aussi l'emploi de tels mots imagés :

« virevoltent » (p.4) ; « ... goguenarde, une maigrichonne... » (p.25) ; « paradoxalement déverse... » (p.52) ; « cataloguer la femme » (p.75) ; « un regard langoureux » (p.86) ; « On tambourine à la porte » (p.103) ; « ...une détresse qui dulcifie l'âme. »(p.111) ; « ... en grommelant après... » (p.142).

En outre, Calixthe Beyala utilise beaucoup de vocables difficiles dans une phrase, ce qui rend la compréhension de son message difficile compliquée. On peut supposer que ce choix est motivé par son grand désir d'attaquer l'homme. Nous ne donnons que ces trois exemples :

« La petite chipeuse d'hommes, haïe des fesses coutumières, deviendra célèbre et adulée entre deux bougies anémiques » (P.42)  
« La mémoire collective prise sans les métastases du 'progrès' s'est effrangée comme les froufrous d'une dentelle. » (p.74)

« Des jeunes garçons atteints de vice jusqu'à la moelle s'exercent au dépuelage des portefeuilles. » (p.147)

En écho aux préceptes d'autoreprésentation, Beyala veut nous prouver aussi 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. » (Cazenave, 1996: 180). L'écrivaine recourt aux vocables typiques pour décrire le corps dans ses états de : joie, peine, plaisir, jouissance, et aussi de souffrance. Elle brise tous les tabous concernant le corps et la sexualité. Elle parle sans haute de la chair et la décrit dans sa réalité crue, sans rien cacher. Par exemple, l'on rencontre ces commentaires d'Ateba lorsqu'elle entre dans une salle rouge : « Des culs se nouent et se dénouent. Beaucoup de femmes seules, jambes libres et seins aigus. » (p.148) Elle utilise, pour ce faire, un registre vulgaire, voire obscène à certains moments. Chez elle, « 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, nous notons la prolifération du lexème « sexe » où toute expression s'y rapporte. 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 » (p.48)

## 2.0 Langue descriptive

Ce qui relève de l'esthétisme de cette femme-écrivain est son usage de la langue descriptive et détaillée qui fait ressortir son but de bien présenter les situations qu'elle veut ridiculiser. Elle veut montrer la situation de misère que subit la femme sous la contrainte de l'homme. Calixthe Beyala fait une telle description d'une rencontre entre Ateba et Jean :

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... (p .120)

Ce type de description qu'on rencontre tout au long du récit souligne la prouesse narrative de l'auteure. À travers cette façon, le lecteur devine facilement le sujet de l'exploitation de la femme qu'évoque Beyala. Ensuite, elle puise du registre spécifique d'un domaine qu'elle veut critiquer ou railler. A cet effet, elle fait l'usage des vocables de la sexualité pour mieux souligner l'image de la prostitution que peint l'héroïne. Exemple ; Cul, Billet, fesse, (p.10).

### 3.0 Appui direct sur des termes locaux ou langue populaire

Calixthe Beyala, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, emploie quelques termes locaux dont aucun n'apparaît dans un dictionnaire de la langue française. Nous retrouvons l'usage des termes tels que: " gâ (p. 11), haâ (p. 26), kabas (p. 24), gala et maffé (p. 51), kruma (p. 98), le sadaka d'Ekassi (p. 119)". Ces termes s'éclaircissent par le contexte mais également par la répétition du même mot dans différentes phrases, ce qui permet de bien cerner leurs significations. Le premier mot ainsi introduit est " gâ " :

Il leur en fera voir à tous ces taxis qui refusent de l'amener : aujourd'hui tout vêtu de lin, demain de cuir, après-demain de cachemire, hier de daim, le tout griffé "Yves" et la **gâ** la plus platinée du monde suspendue à son bras. (p.11)

D'après ce premier contexte, le lecteur peut deviner que "gâ" signifie " la femme ". Cependant la proximité du terme "platinée" ouvre quelques interrogations sur le genre de cette femme. En effet, dans l'imagination populaire, la couleur " platinée " est associée à " la femme de mauvaise vie". Donc, est-ce que " gâ " ne signifierait-il pas, "prostituée" ? Nous pouvons l'expliquer dans un deuxième contexte: « Rien de plus abject pour lui que de sortir une **gâ** qui n'a pas de vernis » (P. 58). Ce deuxième exemple ne précise pas vraiment le sens de " gâ ", cependant, il l'éloigne de celui de "femme " pour le rapprocher de celui de "fille". Le deuxième terme découvert dans ce roman est "haâ": Voyons comment ce mot est utilisé par la narratrice lors d'une cérémonie de circoncisions du fils d'Etoundi :

Les femmes baissent la tête dans une attitude respectueuse. L'une s'empresse, installe une chaise au milieu de la cour. Une autre lui tend un verre de **haâ** qu'il ne daigne pas goûter. (p.26)

Dès ce premier contexte, le terme est clairement explicité, bien que le lecteur ne sache jamais de quelle boisson il s'agit. Ceci apparaît dans un deuxième exemple :

Des vieillards, assis en tailleur sous la véranda, se fendent leurs vieilles poires édentées en se saoulant à petites doses de **haâ** qu'ils avalent cul sec. (p.119)

Deux expressions entourent le mot " haâ " et indiquent clairement qu'il s'agit d'une boisson alcoolisée ; « en se saoulant » et « cul sec ». Ensuite, d'après son contexte, le terme "Kruma " semble correspondre au terme masculin du mot " gâ " déjà observé. Dans un de ses confessions, Irène dit ceci en présence de son ami :

« --J'ai levé quelqu'un hier soir. »

Et sur un ton extasié, elle poursuit : « Un **kruma**. Genre bedonnant, plein de taches et de fric. » (p. 98)

Cependant dans la suite du passage un autre sens apparaît:

Il m'a emmenée au Sainte. Il y avait foule, et le mec dansait comme un pied. Les Blancs, tu sais c'est pas la gloire pour danser. (sic) (p.98)

Ici, Il semble donc que " kruma " serait un équivalent de "toubab", c'est-à-dire européen. D'autres termes ne sont pas véritablement explicités par le contexte et restent énigmatiques pour le lecteur. Observons les phrases qui les contiennent : « Sous leurs longs Kabas, la musique constante des sachets en plastique où elles mettront les restes. » (p.24), et

Puisqu'ils le réclamaient, elle donnait. Ils prenaient son corps. Lui prenaient son cœur. **Gala**. Elle ne pensait pas, elle le vivait dans chaque main qui la palpait, dans chaque homme qui inondait ses chairs. Longtemps elle avait rêvé. Son ventre d'où il élèverait des cris d'enfants ; le **maffé** qu'elle lui préparerait chaque jour à l'heure de la nuit. (p.51)

Particulièrement dans ce dernier passage, les deux mots employés restent énigmatiques et il paraît comme les clichés connus parmi les indigènes. Nous disons alors que l'emploi de ses mots locaux aide les indigènes à mieux comprendre son message. Enfin, une dernière expression a retenu notre attention: le " Sadaka d'Ekassi ". Observons son introduction dans le texte :

Après d'interminables discussions où chacun s'est efforcé de puiser dans ses souvenirs les bribes du rythme traditionnel mais où nul n'était d'accord sur la manière de mener la danse, le **Sadaka d'Ekassi** s'est transformé en une fête "crépusculaire " où le disco se danse au rythme du tam-tam. (p.119)

Dans un premier temps, nous considérons le mot "Sadaka" comme un nom propre qui est accolé à Ekassi. Mais par le contexte, il apparaît qu'il s'agit d'une fête funéraire, ou d'une cérémonie funèbre devenue une fête. L'étonnement s'inscrit ici dans le fait que dans la religion musulmane il existe une " sadaka " qui correspond à l'aumône qui serait ici pratiquée à la suite de l'enterrement d'Ekassi. Mais, on sait que Calixthe Beyala n'est pas de religion musulmane, devons-nous comprendre cette cérémonie comme un événement d'origine culturelle ? Il semble qu'elle veut parfois faire allusion à des rites musulmans. Nous observons que l'introduction directe du vocabulaire local est donc très importante. Sous cette forme, ce sont principalement des termes considérés comme connus par le lecteur français. Certains auteurs n'utilisent d'ailleurs que des mots consacrés par les dictionnaires. D'autres comme A. Kourouma, qui va très loin en usant de ces vocables locaux, innove en plaçant le lecteur devant un texte qui lui est étranger et devant lequel il doit être actif.

L'emploi de ce lexique pose la question de savoir à quel public s'adressent ces textes. En effet un public local n'éprouve aucune difficulté à comprendre de quoi il s'agit et saisit même les subtilités du texte. Toutefois, ce public ne possède pas toujours la connaissance parfaite de la langue française. Au contraire, pour un public ne connaissant pas la langue locale, il y a le sentiment de frustration. Jusqu'à présent, nous avons considéré les termes introduits directement et nous en avons conclu qu'ils font partie, pour la plupart, de la langue française et que dans tous les cas, ils étaient explicités par le contexte. Nous soulignons ici aussi que l'introduction de termes locaux enrichit non seulement le récit, mais aussi la position de la narratrice au style direct. Pour nous confirmer sa capacité de manier la langue, l'auteure fait le jeu de voix narratives polyphoniques. Ceci fera le sujet suivant à aborder.

#### **4.0 Le jeu de voix narratives polyphoniques**

Notre lecture nous a amené à trouver que les premiers romans des femmes africaines représentent des témoignages de certains faits. Nous pensons que c'est probablement pourquoi le jeu de voix narratives polyphoniques s'est limité à un « je » qui se définit par rapport à l'homme dans la sphère publique et privée. Les romancières africaines avaient l'intention de faire le réquisitoire d'une société longtemps dirigée et dominée par des

hommes. De ce fait, il y a eu une déconstruction du schéma classique des romans africains de la première heure qui rompt avec une réalité africaine appréhendée comme rassurante en présentant une image de la femme révoltée. Des écrivaines telle que Calixthe Beyala met constamment en exergue la révolte de la femme face à un système phallogratique. Pierrette Herzberger-Fofana (2000 :309) indique que:

L'univers dépeint par la romancière frappe par le sentiment d'horreur qui émane du récit où domine la violence. Ateba exprime son dégoût pour l'homme qu'elle n'entrevoit que dans des rapports purement érotiques et brutaux.

L'instance narrative est une narratrice homodiégétique. Dans ce cas, on trouve « le narrateur (qui) raconte l'histoire au moment où elle se produit. » (Yves Reuter, 2003 :60). En ce sens, le narrateur peut être narrateur-agent ou narrateur- témoin. Pour sa part, elle utilise le narrateur-témoin où ce narrateur n'est pas nécessairement le héros du récit. Bien qu'elle fasse parler certains personnages, l'auteure nous donne les détails du sujet de la prostitution à travers la vision de la narratrice-témoin qui se présente en première personne du singulier « *je, moi* ». Par exemple, nous voyons que le récit s'ouvre avec la narratrice- témoin qui confirme qu'elle connaît tout du personnage principal; « J'ai connu Ateba lorsqu'elle entrait dans sa dix neuvième année. [...] » (p.5) Puis, elle ajoute qu'elle peut même déterminer les pensées d'Ateba en disant :

[...]Je savais qu'elle lèverait la tête et clamerait son désir de parler, afin que les mots obscurs dans leur clarté deviennent lumière dans leurs ténèbres. Je savais qu'elle voulait parler ainsi afin que l'homme se découvre dans la forme limitée de ses vérités. Je guidais son souffle, je guidais ses lèvres.... C'était mon rôle. (p.14)

Cependant, en utilisant la première personne, la narratrice semble à la fois être très proche de l'héroïne mais en même temps en être très éloignée. Cet acte d'assumer deux personnalités représente une narratrice à double face. Nous identifions cet instant :

Adossée à un arbre, bras et jambes croisés, Ateba ne répond pas. Distant, l'air ennuyé, elle continue à regarder la masse bruyante des quégétistes. Mais Moi, que nul ne saurait voir, je le savais, je savais que cette attitude l'enveloppait d'un voile mystérieux ... (p.120)

Dans cet extrait, nous voyons comment la narratrice s'inclut dans le texte et y participe de loin. Il est nécessaire d'ajouter aussi que l'utilisation de la première personne comme instance narrative consacre l'affirmation identitaire de la femme, voire la cristallisation du corps féminin. Cette tentative reflète le rejet des schèmes d'infériorité, de sous-représentation et de silence dans lesquels les idéologies hégémoniques veulent consigner le corps de la femme. Cette figure narrative lui permet de décliner sous le mode personnel des modalisations affectives. Sa voix où perce un immense sentiment de répulsion et d'abjection fait écho à une catharsis pour se libérer. Surtout, le caractère engagé du discours romanesque oblige la romancière à rallier l'expérience collective à l'individualité. Ateba est une jeune fille douce, respectueuse et soumise, comme dans les cultures africaines, devenue rebelle à cause des turpitudes de la vie et des épreuves douloureuses telle que la mort de son amie qu'elle impute à l'homme. L'auteure exhibe son art de narration en s'emparant des deux techniques que nous allons voir ci-après.

### **5.0 Alternance entre une voix narrative homodiégétique et une voix narrative extradiégétique**

Calixthe Beyala a consciemment fait une alternance entre une voix narrative homodiégétique et une voix narrative extradiégétique pour souligner comment la femme, l'héroïne, demeure écartelée entre son désir d'indépendance et son besoin d'amour.

Considérons à titre d'exemple cet extrait :

[...]Ateba dit que la femme devrait arrêter de faire l'idiote, qu'elle devrait oublier l'homme et évoluer désormais dans trois vérités, trois certitudes, trois résolutions. Je les connaissais : revendiquer la lumière, retrouver la femme et abandonner l'homme aux incuries humaines... Était-ce ce que je voulais ? (p.104)

Il nous importe maintenant d'étudier la structure des phrases qui exposent la personnalité du narrateur.

### **6.0 Structure de phrase**

La langue orale a une structure qui lui est spécifique et qui habituellement n'est pas utilisée dans l'expression écrite. Cependant, dans la littérature moderne, il arrive qu'elle soit employée. Nous essayerons donc de la relever et d'expliquer son emploi. La première constatation de l'oralité dans le texte écrit passe certainement par l'emploi de phrases simples dans un texte littéraire. En effet, dans un texte écrit on trouve habituellement de nombreuses phrases complexes, qui permettent à l'auteur de montrer son aisance à

manier les subtilités de la structure de la langue française. Au contraire, dans l'expression orale, la tendance générale est d'utiliser des phrases courtes et simples qui conservent une certaine concision au discours. Dans le roman que nous étudions, c'est souvent la deuxième tendance qui est prioritaire. En effet, la narration se fait par des phrases courtes et simples. Nous identifions ces phrases courtes et simples lorsque la narratrice veut montrer l'état frustré et indécis de Jean Zepp qui cherche toujours à coucher avec Ateba qui s'efforce de s'éloigner des hommes cruels :

Zepp attend. Il se porte bien. Il s'applique à le faire voir. L'œil offensif. La bouche encourageante. Un pouce levé. Les taxis passent. Le temps aussi. (p.9) [...] Ateba se lève. Elle pénètre dans le salon. Elle ramasse un roman-photo. Elle aime lire. Elle a toujours aimé lire... » (p.52)

L'auteure marque également sa préférence pour les phrases courtes ou émaillées de signes de ponctuation :

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'affaissais [...] 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 attendre à la vérité c'est sa faute... Tout est sa faute... Et elle... Il a fallu qu'elle séduise les étoiles pour survivre (p.6-7).

Dans cet extrait, nous comprenons que la narratrice recourt à cette déclaration ponctuée afin de montrer l'émotion désarroi, exaspérante et épuisante de l'héroïne. Dans ce passage, 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, ou souvent en un seul mot. Nous n'énumérons pas tous les cas ; nous présentons seulement quelques exemples récurrents : « Cul. Billet. Fesse. » (p.10) ; « Garce...Pute...Salope... » (p. 12).

## 7.0 Proposition nominale

Les propositions nominales sont présentées dans la plupart du roman que nous sommes en train d'étudier. Elles contribuent véritablement à créer une illusion d'oralité dans le

récit. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, nous notons que les premiers paragraphes de certains chapitres et phrases débutent ainsi :

Dimanche. Soleil. Incandescence. Climat de liesse depuis l'aube. Une bruyante musique de danse. Une cour immense. Vociférations et trépignements, vivats des invités à moitié ivres. C'est la fête. Le Sadaka d'Ekassi. Sept jours ont passé depuis sa mort. (p.119)

À l'exception de la dernière phrase, tout le passage est exprimé par des propositions nominales. Dans ce paragraphe d'introduction, la narratrice traduit le maximum de faits en un minimum de phrases. En effet, seuls les mots principaux de chaque phrase ont été conservés. Ainsi la narratrice montre que seul le sens compte et est transmis de la manière la plus rapide possible. Ces syntagmes nominaux donnent à la fois des indications sur le lieu et sur l'atmosphère qui y règne. C'est principalement la joie qui apparaît. Par opposition à ce paragraphe, la dernière phrase qui est verbale, « Sept jours ont passé depuis sa mort », exprime une certaine tristesse puisqu'elle nous rappelle qu'il s'agit d'une fête du souvenir pour Ekassi, qui est morte sept jours auparavant. Par la suite, toujours par des phrases nominales, la narratrice tente de faire « sentir » l'atmosphère qui entoure cette réunion: « Odeur de sueur, d'eau de Cologne, de brillantine, d'urine, de sexe... » (p.119) Ensuite, tout un discours est exprimé par des monorèmes (Phrase qui ne se compose que d'un seul terme) et des dirhèmes (la phrase qui s'associe à deux éléments, l'un thématique, l'autre prédicatif) qui semblent le résumer :

Elle adopte un air « tu as raison mais je n'en pense pas moins » et elle l'écoute déballer ses salades, parler, parler, les yeux déments, les narines folles. Si elle ne fait pas attention elle va s'effondrer, ivre de mots. Évolution. Métissage culturel. Technologie. Tradition. (p.121)

L'emploi de ces propositions nominales souligne le flot de paroles qu'accumule l'homme. Par ces monorèmes et ces dirhèmes, il apparaît que seul l'essentiel a été retenu par l'héroïne : les phrases ne sont pas complètement prononcées. Cette façon d'écrire aussi paraît témoigner la colère que ressent le personnage. L'auteure qui veut verser tout son sentiment de révolte contre l'homme, manie sa langue à travers différentes phrases. Elle s'exprime soit d'une manière directe ou indirecte ou à travers des phrases libres.

## 8.0 Phrases directes, indirectes libres

*C'est le soleil qui m'a brûlée* est un récit qui allie à la fois la première et la troisième personne. Les passages d'expression directe y sont nombreux d'autant plus que Calixthe Beyala a privilégié cette forme pour énoncer les propos des personnages. C'est ainsi que dans le récit au lieu des phrases indirectes, la narratrice préfère les phrases directes. On voit cet exemple-ci : « Elle voulait lui dire : « Betty, je t'aime. », il ne faut pas laisser trop de liberté aux filles. Maman le disait toujours. « Donnez-leur un doigt et c'est la main qu'elles vous bouffent. » (p.72) Il en est ainsi tout au long du roman : maintes phrases dites ou pensées par certains personnages sont exprimées directement. Par exemple, au début du récit la narratrice nous fait voir la frustration de Combi en ces mots; « Et, tous les jours, Combi racontait la même antienne : « Si la vie n'arrête pas de me prendre à la gorge, je mange le corps qui me vole mon homme. »(p.5). Et puis écoutons les pensées d'Ada lorsqu'elle est entraînée de donner la « dose d'ordres thérapeutiques » à sa nièce, Ateba :

Elle marchait raide. Ada en était fière. A qui voulait bien l'écouter, elle répétait : « J'ai réussi à lui (Ateba) programmer la même destinée que moi, que ma mère, qu'avant elle la mère de ma mère ; la chaîne n'est pas rompue, la chaîne n'a jamais été rompue. » (p.6)

Par l'emploi de ces discours, la narratrice vise à laisser le lecteur formuler ses propres opinions à travers ce qu'il voit et entend. Ainsi il rend son récit objectif, fiable et convaincant. De plus, le récit est souvent interrompu par de petits dialogues dans lesquels nous écoutons les pensées et les opinions des personnages sur des sujets différents. Nous choisirons l'un de ces dialogues où les femmes expriment leur impression sur la circoncision et l'égoïsme.

La voix rauque de la grosse assise à côté d'elle la sort de ses réflexions.

« Tu sais pourquoi Etoundi nous a invités ?

-Non, Mâ..... Mais.....

-Il circonçit son fils », interrompt la vieille. Voix basse. Rictus sceptique :  
« je me demande s'il y aura du vin.

- Bof! dit la grosse, méprisante. Je me suis préparée à rentrer chez moi le ventre vide. Etoundi est comme les autres. Tout dans la tête, rien dans les mains.

- L'égoïsme, c'est la mode maintenant! Les jeunes ne savent plus donner. Ce sont les Blancs qui leur collent ça dans tête.

-Oh non ! C'est pas la faute aux Blancs ! (sic) Ce sont nos jeunes qui veulent leur ressembler.

-Vous ne pensez pas qu'ils ont raison après tout ? intervient, (sic) goguenards, une maigrichonne qui avait suivi la conversation depuis le début. La famille, la famille, la famille, toujours la famille ! Il serait peut-être temps qu'ils songent un peu à leur propre avenir.

-Et qui seraient-ils sans la famille ? interroge la grosse, railleuse. [ ....]

-Voilà Etoundi qui arrive. »

Un homme, petit et bien tassé sur son gras, se fraye un chemin dans la foule. Les bouches se cousent. [...] Enfin, il parle : [...] (p. 25-26).

Ce passage relate une conversation entre trois femmes lors d'une cérémonie familiale. Le dialogue est introduit par une phrase de la narratrice : « La voix rauque de la grosse assise à côté d'elle la sort de ses réflexions » (p. 25). Tout en introduisant la conversation, cette phrase donne des détails sur le premier des interlocuteurs. Le dialogue débute alors par des guillemets et une question ; « Tu sais pourquoi Etoundi nous a invités? » (p.25) Ateba, à qui la question s'adresse, ne peut y répondre, car une vieille femme l'interrompt pour donner sa propre réponse : « Il circonçit son fils » interrompt la vieille. Voix basse. Rictus sceptique: « Je me demande s'il y aura du vin. » (p.25) Cette réplique montre combien la narratrice est incluse dans le récit puisqu'il s'y immisce pour indiquer les gestes ou la manière dont la phrase est émise. Comme les interlocuteurs de cette conversation sont des personnages secondaires, il paraît judicieux que la narratrice n'indique pas le nom des différentes personnes mais signale simplement un trait de leur personnalité qui permet de les différencier : " la grosse", " la vieille ", " la maigrichonne ". En ce qui concerne les interventions de la narratrice, elles sont présentées dans la plupart des répliques, pour indiquer tout d'abord qui parle, principalement quand ce n'est pas clairement établi, et d'autre part pour donner des détails sur le locuteur. Ce dernier se voit dans telles phrases du dialogue :

-- Vous ne pensez pas qu'ils ont raison après tout? intervient (sic) goguenarde, une maigrichonne qui avait suivi la conversation depuis le début. La famille, la famille, la famille, toujours la famille ! Il serait peut-être temps qu'ils songent un peu à leur propre avenir. (pp.25-26)

Comme nous l'avons observé, Calixthe Beyala utilise dans son roman le style direct pour introduire les propos des personnages. Cependant nous avons rencontré des passages

dans lesquels elle mélange le style direct et le style indirect libre. Nous ne citons qu'un passage qui reproduit une des exploitations des femmes par Yossep :

Yossep aime ces moments d'épanchement, ces moments où il peut la prendre par le bras et l'emmener. Il tiendra une loque un peu ivre de douleur. Il la conduira à son fauteuil. Il lui servira un hâa qu'elle boira cul sec sans s'en rendre compte, sans même reconnaître tout à fait la saveur de son alcool préféré. Et, un peu plus tard, quand le soleil aura tout à fait disparu, elle lui donnera cet ordre, toujours le même : « Viens me faire l'amour. » Il l'accompagnera dans la chambre. Il l'embrassera. Il plantera ses ongles dans son dos. Il la caressera. Elle exigera que ça aille vite, très vite, qu'il se dépêche. Il la prendra. [...] (p.73).

Dans ces phrases ci-dessus, l'absence de conjonction de subordination ou le verbe introducteur montre qu'il s'agit ici d'un style indirect libre. Mais on note aussi une phrase directe usée au milieu de la narration. Bien que la narratrice veuille être unique en choisissant cette manière de narrer, elle cherche aussi à montrer l'image de l'action amoureuse que prend Yossep en engageant sa proie.

## 9.0 Discours blasphématoire

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'auteure se sert aussi d'un discours frappant qui est rare parmi les romanciers africains. C'est le discours blasphématoire. C'est rare de trouver les romanciers mettant en question l'existence de Dieu ou des dieux dans leurs ouvrages. Cependant, nous découvrons Calixthe Beyala qui en fait un de ses points forts dans ses romans. À l'instar de bon nombre d'écrivains africains postcoloniaux, elle recourt à l'écriture démystificatrice. Dans notre analyse, nous allons utiliser le terme blasphème dont le premier sens est la violation du sacré. À cet égard, par blasphème, nous faisons référence à ce qui est considéré comme sacro-saint par la religion. En effet, ce terme 'blasphème' se constitue de propos insolents tenus contre Dieu, les divinités ou la religion. On découvre que souvent le blasphème est véhiculé par la parole et l'écriture alors que le sacrilège est un acte commis. C'est ce que confirme Jonathan F. Cordero (2000 :633), « Au mode verbal et écrit du blasphème s'oppose à la forme physique et visuelle du sacrilège. » Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, il consiste de blasphèmes dans la mesure où la profanation du sacré de l'auteure prend la forme de discours au lieu d'un acte. Le fait de qualifier l'histoire d'Adam et d'Ève de mythe dans son roman, montre comment Calixthe Beyala ridiculise la notion de création d'inspiration divine. Elle laisse Ateba décrire l'histoire d'Adam et d'Ève comme un mythe. Ce discours dénote son

irrégiosité et sa confusion dans les circonstances dans lesquelles elle se trouve. De surcroît, nous découvrons que l'auteure se donne le but de se rendre au service de l'attaque anti-patriarcale et au service du féminisme. Par conséquent, elle met en question l'existence de Dieu et ses jugements. La narratrice nous fait la description de l'homme par l'entremise d'Ateba qui se présente devant Jean :

[...] Obsédée par Dieu, elle l'avait interrogé ? D'ou venait-il ? Qui était-il ? Était-il marié ? [...] La vie ne serait elle qu'un tableau peint par un fou pour fuir la folie qui l'assaille ? Il y a trop de désordre dans son art. Souffrait-il ? Avait-il le vertige d'où il était ? [...] Elle décide que Dieu est vieux et probablement sourd. [...] Dieu a certainement raté sa vie pour avoir créé de telles imbécillités. [...] Elle souffre pour Dieu qui souffre d'avoir raté son œuvre. (p.37-38)

Dans cet extrait, nous disons qu'il paraît qu'Ateba Léocadie s'en prend à Dieu à cause des injustices perpétrées par l'homme, le représentant de Dieu devant la femme. Elle semble reprocher l'homme qu'elle considère comme un être cruel. Mais plus pertinent encore est le fait qu'Ateba met en cause la philosophie de l'homme qu'il peut se permettre tout même au détriment de la femme, au nom d'un droit que Dieu lui a légué.

Puis, Calixthe Beyala cherche le moyen de couvrir d'injures la divinité patriarcale. A cet égard, l'auteure s'ancre sur la condition intolérable d'Ateba et d'autres femmes pour attaquer la divinité. Ateba, acculée à l'exploitation de Jean et à la prostitution, fait certaines déclarations inattendues. Par conséquent, elle conclut que l'être humain n'a pas besoin de Dieu pour s'implanter au monde et y former son destin au sein des circonstances. Elle explose :

[...] La vie ne serait elle qu'un tableau peint par un fou pour fuir la folie qui l'assaille ? Il y a trop de désordre dans son art. Souffrait-il ? Avait-il le vertige d'où il était ? Les hauteurs donnent le vertige. Avait-il la nausée ? Les femmes souffrent de nausée pendant leurs grossesses. Néanmoins, Ateba était sereine. Dieu répondrait. [...] Dieu n'est pas venu. Elle décide que Dieu est vieux et probablement sourd. Si Dieu ne peut entendre, il ne reste que le geste ou l'écrit. [...] Elle pleure. Dieu a certainement raté sa vie pour avoir créé de telles imbécillités. Et elle souffre, Ateba. Elle souffre pour Dieu qui souffre d'avoir raté son œuvre. (p.37-38)

En plus, nous notons que l'auteure évoque l'injustice divine et la dérive existentielle, en utilisant une langue forte. Elle fait dire à Ateba :

Est-ce ainsi que Dieu avait imaginé sa création ? Tant de pas sur le chemin pour encore plus d'erreurs, d'échecs, de méchancetés accumulées dans les caves boueuses de l'histoire [...] tu tueras au nom de Dieu. (p.45)

Cette position d'Ateba de l'incrimination et la négation de Dieu lui tente de dire tout. Elle met en question la morale phallocratique. Face à cette libération du corps féminin, Ateba déclare : « Le péché est une illusion, il n'y a jamais eu de péché, le péché est un mythe. » (p.138) Voilà comment une auteure fait couler ses sentiments en mots et en discours qui sont auparavant estimés blasphématoires.

### **10. Appui technique de protolangage**

L'écrivaine est obligée d'utiliser un protolangage pour démystifier l'acte du musellement de la femme. À travers le regard, l'héroïne, Ateba, fait passer le message qui décrit les relations complexes entre l'homme et la femme. Ateba, par exemple, est attirée par Jean mais son discours tend à la convaincre du contraire. Elle cherche à réfréner le désir qu'elle éprouve pour l'homme en mettant autant de mépris dans son regard et de réticences dans ses gestes pour le repousser. Elle devient ainsi le paragon de la suprématie féminine et soumet la virilité de l'homme à rude épreuve. Nous trouvons une similitude de contexte dans la plupart des romans de Calixthe Beyala où la femme est l'héroïne, et est au centre des préoccupations sociales avec des référents symboliques divergents. Par exemple, Andela, l'héroïne de *L'homme qui m'offrait le ciel* de Calixthe Beyala, est une femme amoureuse qui a perdu toute capacité de discerner le vrai amour d'une aventure au lendemain avec un homme marié. François Ackermann l'abreuve de mots doux et elle se laisse langoureusement flotter sur les nuages qu'il lui apporte et le ciel qu'il lui offre lui suffit. Chez Calixthe Beyala, c'est toujours l'homme qui est à l'origine des malheurs de la femme : il la consume, l'attire vers le bas, vers la prostitution comme à la fin de *C'est le soleil qui m'a brûlée* et la plonge dans un profond désarroi dans *L'homme qui m'offrait le ciel*.

### **11. Style de Calixthe Beyala**

L'auteure de *C'est le soleil que m'a brûlée* montre un esthétisme d'art dans son choix de style pour lancer une révolte contre l'exploitation de la femme et faire une critique du système patriarcal. Elle se sert de style qui aide à véhiculer son message. Dans cette phase nous allons relever des circonstances dans lesquelles l'auteure emploie son style remarquable pour atteindre son but. Une de ces technique de style est le dialogue.

## 12. Emploi de dialogue

Calixthe Beyala se sert du dialogue pour véhiculer son sujet. Prenons par exemple la situation dans le récit où le dialogue nous fait comprendre les actions, les pensées et les messages des personnages. Nous observons Jean et Ateba qui s'engagent dans une vive conversation amoureuse. A travers ces dialogues, nous découvrons qu'Ateba est tiraillée entre le désir de poursuivre la ligne de prostitution de sa mère et de rester forte pour se venger des cruautés de l'homme. Bien qu'elle veuille s'éloigner de la prostitution, son sentiment l'amène maintes fois chez Jean qui l'accoste avec des propositions d'amour. Observons ce dialogue entre Jean et Ateba :

« Parle-moi de toi. »

- C'est toi qui dois me parler de toi ; rétorque Ateba. Il ne m'arrive jamais rien.
- Impossible, trésor. Tu mens. D'ailleurs je n'ai jamais compris pourquoi les femmes ont toutes besoin de jouer le « Peau-d'âne » dès qu'on les drague. Trêve de balivernes! Raconte-moi tes aventures.
- Si tu veux savoir si j'ai déjà baisé avec un homme, alors la réponse est non ! Et si tu m'as invitée pour ça, alors ciao ! »
- « Tu ne vas pas te vexer, ma douce. Toutes les femmes mentent. Et je trouve cela charmant. Une femme n'est jamais aussi belle que quand elle est maquillée. Se maquiller, c'est tricher. D'ailleurs.... »
- « Pardonne-moi, chérie. Je t'ai blessée. Tu es différente des autres femmes, je le sais. Je voulais seulement te taquiner. (pp.59-60)

Cet extrait nous fait savoir la relation sexuelle qui s'établit entre Jean et Ateba. Voilà une scène qui surprend la narratrice et tout un lecteur. On trouve Ateba retournée chez l'homme qui l'a violée. A la suite, nous allons examiner comment et pourquoi Beyala utilise-il des images dans son récit.

## 13. Images

La violence est transmise dans l'expression de Calixthe Beyala à travers des images. Nous trouvons la narratrice qui exprime la haine qu'elle ressent pour l'attitude de l'homme envers la femme. Nous débouchons sur l'image de violence dans le roman particulièrement liée aux scènes sexuelles narrées. Nous retiendrons cet exemple caractéristique :

Il lui plie le bras dans le dos et l'oblige à s'agenouiller devant lui.

« J'en veux pour mon argent, dit-il en frottant son sexe sur sa bouche. Prends-le. »

Il l'empoigne par les cheveux, il la force, elle résiste la bouche pleine de sa chair. Il se balance, les yeux mi-clos, la nuque ployée en arrière. Il s'enfonce, il veut sentir le sommet de sa gorge. Il va tout au fond avec des petits coups secs, rapides. Il souffle, il râle, elle le reçoit, la nausée dans le ventre. (p.151)

La violence qui s'inscrit ici porte sur la révélation exacte des faits. Il n'y a pas d'effort pour adoucir les faits de cette scène de révolte. Ensuite, le caractère violent apparaît encore dans une situation où la narratrice évoque un certain ressentiment envers la gent masculine. Ceci se trouve dans la rencontre physique de deux êtres qui s'accompagnent le plus souvent. Nous avons retenu deux rencontres physiques vécues par Ateba, l'héroïne. Ces rencontres se situent à la fin du roman. Nous considérons la première de ces scènes très violentes car elle décrit en fait un viol. Suivant le déroulement du récit, on comprend que l'héroïne accepte volontairement d'accompagner un homme chez lui. Mais lorsque celui-ci désire avoir des échanges sexuels avec elle, elle refuse. L'homme recourt à la violence et viole la femme au lieu de la convaincre ou la séduire. Dès le début de cette description, la violence est présentée par les détails très réalistes rapportés par la narratrice qui utilise un vocabulaire particulier: « Il attrape son bras d'une main et de l'autre continue à se branler » (p.131). Une action qui au départ aurait pu être une simple relation sexuelle devient un abus de pouvoir avec toute la violence qui le caractérise:

Elle tente de se libérer. Il l'agrippe plus fort, l'oblige à s'allonger sur le lit. Il s'abat sur elle, elle le frappe, il s'attaque à son slip, elle le mord, elle ne veut pas, il s'évertue à la soumettre, il fonce sur le clitoris, elle se cabre, elle serre les cuisses pour faire obstacle à la main qui se fraye un chemin à coups d'ongles. (p.132)

Par cette description réaliste où les sentiments sont inexistantes, la narratrice parvient à nous donner une image négative de l'acte sexuel. Apparemment : « Déjà il est partout collant comme de la boue après l'orage » (p.132). En effet, il faut dire que l'objectif de la narratrice est alors atteint puisque l'acte sexuel n'est plus qu'un acte de violence où la femme ne prend aucun plaisir:

La douleur est fulgurante, elle gémit, il n'entend pas, il dit : « Oh ! 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, le retire, le serre, elle serre de plus en plus fort, elle l'étrangle, elle a de la violence bandante dans ses mains. Elle se dit qu'elle tient bon, qu'elle tiendra jusqu'au bout. Elle veut le forcer à jouir hors d'elle, elle entreprend un mouvement de va et vient. Un râle, deux contractions. C'est fini. (p.132)

Cependant malgré ce désir de ne pas répondre à l'homme, Ateba doit se soumettre à ses propres désirs féminins qui ont besoin d'être satisfaits :

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. (pp. 133-134)

C'est là l'une des seules scènes dans laquelle l'homme ne répond qu'au désir sexuel de la femme. Cependant c'est également une scène négative pour la femme qui ne fait ici qu'assouvir ses instincts. La violence accompagne également la deuxième scène annoncée. Dans celle-ci, Ateba Léocadie nargue l'homme dans la mesure où elle se prostitue. En effet, tout en donnant son corps, elle ne lui donne ni son amour ni son âme :

Maintenant, elle est allongée dans le lit et l'homme s'est jeté sur ses seins. Il la mange, il la taquine, il commente leur fermeté, la finesse de l'aréole. Puis brusquement il saisit les jambes et les pose sur ses épaules, attrape les reins à bras de corps avant de s'enfoncer en elle avec un râle de plaisir (...) Ateba n'a pas poussé un seul cri. (p.150)

Lorsque l'homme pense à la soumettre en déclarant « que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme » (p.150), l'héroïne atteint son but à s'en libérer, en lui soustrayant sa vie, en le tuant. Pourtant, elle cherchait un temps propice pour démontrer sa révolte et confirmer sa vengeance contre l'homme selon la perception qu'elle a envers lui. Nous découvrons ce qu'elle dit à propos de l'homme :

En le regardant, elle comprend mieux pourquoi ces corps d'hommes ont réussi à mettre l'humanité à leurs pieds. Ils sont de ceux qui détruisent, saccagent, mutilent mais réussissent à se blanchir les mains en un clin d'œil. (p.35)

Enfin, notre auteure devient trop agressive quand elle fait emploi d'images animalières. Elle réduit les êtres humains à l'état des animaux. On rencontre beaucoup d'images liées à la bête. Dès le début du récit, nous entendons ceci « Des rats jouent à cachecache. Des chiens et des chats pelés se disputent quelques détritrus..... » (p.9). Presque sur chaque page l'auteure emploie cette langue animalière. Cet acte montre sa révolte contre le patriarcat. Elle nous fait comprendre que les animaux font partie du cadre du décor humain et que les hommes se comportent comme eux. On trouve beaucoup d'images obsédantes liées au monde animal auquel les hommes sont assimilés. L'auteure en tant qu'africaine, se caractérise par son emploi d'un ou deux proverbes dans son roman.

#### 14. Proverbes

L'homme a toujours été hanté par le désir de se faire comprendre. Ce qu'il dit n'est pas toujours clair ou assez précis. Il cherche à convaincre son interlocuteur, et pour cela, il utilise parfois des formules frappantes, différentes des formules habituelles. Le proverbe s'emploie à cette fin. En Afrique, le proverbe s'emploie pour désigner généralement les formes apparentées, comme l'adage, la maxime, l'aphorisme, le dicton qui, dans la tradition occidentale, possèdent des critères propres de différenciation. D'après C. Maalu-Bungi (2006 : 141) :

La raison en est qu'à quelques exceptions près, ces distinctions, inhérentes à cette civilisation, n'existent guère en littérature africaine où il est souvent difficile d'appliquer les critères utilisés pour établir ces catégorisations, celui, par exemple, de l'existence d'un auteur connu qui caractérise la maxime, l'aphorisme et apophtegme par rapport au proverbe réputé anonyme.

En effet, plus que par l'usage, comme c'est le cas pour la plupart des genres littéraires de la tradition orale, le proverbe se définit essentiellement par son emploi. Il n'existe seulement à l'intérieur d'une culture spécifique ; mais encore il faut l'interpréter correctement, le resituer dans son environnement culturel. À cet effet, le proverbe est récité textuellement par celui qui l'utilise, ce qui démontre une certaine pérennité. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà noté, chez les Africains, « le proverbe est avant tout pragmatique. Il sert, il joue le rôle de conseiller et de redresser l'esprit qui s'égare. Le

proverbe est une éthique » (Cabakulu, 2003 : 10.) On peut évoquer aussi cette autre définition de l'écrivain nigérian Chinua Achebe qui écrit : « Chez les Ibo, l'art de la conversation jouit d'une grande considération, les proverbes sont l'huile de palme qui fait passer les mots avec les idées. » (Achebe, 1972 : 13.) En raison de leurs relations avec les événements historiques d'une part, et avec la vision du monde d'autre part, les proverbes constituent l'expression de la sagesse des peuples. Leur concision et leur précision leur permettent de convaincre l'auditoire.

Dans le roman de notre étude par exemple, la narratrice de Calixthe Beyala emploie avec modération des proverbes pour transmettre son message afin que cela fasse l'impact sur le lecteur. Nous ne mentionnons que ces trois ; « [...] car le sage comme l'esprit ne doit répondre qu'à l'essentiel. », (P.7) Dans un dialogue où elles font des commérages sur Étoundi, une vieille dit : « Le vent a des oreilles » (P.26) à son interlocuteur pour éviter l'attention d'un passant. Puis, la narratrice nous fait comprendre comme Ateba se revendique contre l'homme, Jean qui la viole. Après l'attaque d'Ateba, la narratrice omnisciente commente : « Un berger ne marque-t-il pas ses brebis au fer rouge pour les reconnaître ? » (P.31) Tous ces proverbes sont employés par les personnages et la narratrice pour renforcer leurs arguments et pour enrichir leurs conversations. Ce qui retient l'attention du lecteur à propos du style de Beyala est l'emploi de la question rhétorique. Notre sujet suivant va alors se baser sur ce style.

## 15. Emploi de questions rhétoriques

Chez Calixthe. Beyala, on identifie aussi l'emploi des questions rhétoriques. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, une interrogation directe est toujours employée pour associer le lecteur au récit : « A quoi bon répondre ? » (P.121). Voilà une question introduite dans la narration, à laquelle on n'attend pas de véritable réponse puisque celle-ci est sous-entendue. De même, par la suite, il paraît qu'il existe une sorte d'échange entre la narratrice et le lecteur :

Le moins qu'Ateba puisse dire, c'est que sa Betty n'était pas une sorcière.  
Une traînée ? Peut-être. Mais pas une vampire (sic). Elle ne s'était jamais  
nourrie de l'homme. (p.123)

Par l'emploi de l'interrogative et du dirème, ces quelques lignes présentent complètement les caractéristiques de l'oral, en faisant intervenir le lecteur dans le texte. Il semble que la narratrice anticipe ainsi les réactions de son lecteur. Nous allons maintenant considérer le recours à des faits du passés ; l'analepse.

## 16. Emploie de l'analepse

Souvent aussi, nous assistons à l'usage de l'analepse (le flash-back). Dans le cadre d'un récit, l'analepse consiste à effectuer un retour sur des événements antérieurs au moment de la narration. On recourt toujours à cette technique pour raconter certains événements ou éclairer le passé d'un personnage. Nous trouvons que la narratrice faire recours à l'événement passé dans l'œuvre où Ateba se rappelle sa mauvaise aventure sexuelle avec Combi, son cadet de cinq ans. Cet acte indique l'influence indirecte des faits d'un environnement sur les habitants. Dans cette situation anaphorique, nous constatons qu'Ateba a été déjà initiée à la prostitution depuis quinze ans. De plus, nous débouchons sur l'analepse concernant l'effet de la prostitution de Betty. Il devient évident que la maladie de cette dernière provient de son rapport sexuel avec des hommes différents.

## 17. Métaphore

Bien plus unique, Calixthe Beyala se montre une véritable esthéticienne dans sa présentation de la prostitution. En général, elle se sert de la métaphore. Dans le titre de son roman ; '*soleil*' se réfère à l'homme qui, selon elle, oblige la femme à se prostituer ; "*brûlée*" dans le titre signifie '*enlaidie*'. Alors, le titre renvoie au fait que c'est l'homme qui a exploité et enlaidi la femme. L'auteure se sert de cette figure accrocheuse pour communiquer son message-clé qu'elle dépeint. Elle affirme que la femme est complète et parfaite en elle-même, mais c'est la violence de l'homme qui la corrompt. Ce fait pousse Ateba Léocadi à garder rancune envers l'homme qui l'a violenté.

## Symbolisme

Le symbole se présente également comme procédé de description de la prostitution chez Calixthe Beyala. En décrivant les ébats sexuels des prostituées professionnelles, elle nous laisse entendre ceci:

Irène habite au dernier poteau chez ses parents... qui assistent, sans trop de douleur, à la déchéance de leur fille. Irène lui parlera de ses « parties de jambes en l'air' ». (p.76)

Le symbole ici c'est que "*les jambes en l'air*" représente les acrobaties sexuelles d'Irène lorsqu'elle rencontre les hommes, ses clients. Beyala passe ainsi par le biais de symboles pour s'exprimer de façon pittoresque. En outre, nous voyons un symbolisme calorique dans le titre ; *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Le titre du roman prépare le lectorat à la brutalité des événements comme le meurtre, les voies de fait, les violences familiales et la révolte existentielle sanglante. Cette brutalité va de pair avec la violence verbale

subversive et la langue scabreuse anti-patriarcale. Puis, nous notons que l'auteure use la lumière pour représenter la femme. Pourtant la femme était la source de la lumière dans les mythes camerounais, donc pour Beyala, les femmes doivent reconquérir la lumière qui est affaiblie par l'homme. Mais c'est le soleil qui donne la lumière. Le soleil dans le récit représente Dieu et Dieu pour Beyala contribue à la souffrance ou l'oppression des femmes.

## 18. Anaphore

L'emploi de l'anaphore est remarquable chez C. Beyala. Elle se sert de l'anaphore pour montrer le cheminement de son esprit qui rationalise les efforts de la femme pour vaincre la violence prostitutionnelle dont la femme, son héroïne, est victime.

[...] Un jour, le passé viendra et, [...] la femme froissera le présent en boule et le jettera dans le fleuve des abominations. **Et** si elle avait tort ? Et si elle poursuivait des Chimères ? **Et** si le passé ne revenait pas ? **Et** si la femme continuait de vivre dans un monde déchu ? (p.25)

Ici, nous voyons comment semble travailler l'esprit de la femme-écrivain à travers ces quatre périodes anaphoriques que nous citons. La première semble marquer une hésitation chez la femme par rapport à la mise à terme de la prostitution. La deuxième approfondit ce doute, déjouant ainsi l'œuvre de libération. La troisième exagère la situation, la rend pire, car elle semble dire que se libérer de la prostitution est impossible. Enfin, la quatrième veut traduire le refus de la femme de quitter le monde de la prostitution.

## 19. Figure de réticence

Nous nous retrouvons sur cette citation de Dejean (1968), « Le non dit de l'écriture est un dit biaisé » qui pourra être la source d'emploi d'une technique de style dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Beyala, convaincue de cette vérité littéraire, emploie la figure de pensée, à savoir, la réticence. Cette figure consiste à s'interrompre avant d'avoir achevé l'expression d'une pensée, tout en laissant entendre ce qu'on ne dit pas. Ainsi, décrivant la prostitution de son héroïne, Ateba, Beyala fait dire ceci à sa narratrice ;

La garce en question divague. Son cœur déraile...ses tympons sifflent... ses sens dérapent... De peur. Celle apprise, faite de morts-vivants, d'esprits et d'horribles aventures. Et « si durant la nuit un esprit m'a emprunté mon

corps ... » et « si en me caressant je me suis...sans m'en rendre compte »  
et « si ... » Et « Non... » « Impossible, je m'en serais aperçue... » (p.67)

Nous nous servons d'un seul exemple de réticence à travers cette citation pour éclairer l'emploi de cette figure. Ateba dit : « si en me caressant je me suis ... ». On peut comprendre ce qui doit suivre, ce que l'auteur de la phrase veut dire en relation de ce qui précède les trois points de suspension. Ce qui est sous-entendu dans ce cas particulier, c'est 'donnée à lui'. Cette réponse que nous fournissons s'enchaîne avec l'autre bricbe de la pensée qui suit à savoir, « sans m'en rendre compte ».

## 20. Appui sur allusion biblique

L'écrivaine utilise allusion biblique pour railler les personnages qui se défendent de leur culpabilité. Par exemple, dans son humeur dérangée, Ada remarque quand elle attend son amant dans un café pour la première fois. « [...] qu'aurait fait le Christ s'il n'avait pas eu son papa à ses côtés? » (p.57). Un jour après avoir satisfait son amant, Ateba Léocadie aussi se demande : « [...] peut-être attendent-ils la venue du Christ, la rédemption, la résurrection ? » (p.118) pour questionner l'exploitation de la femme par l'homme. Puis, on voit Ateba qui est déjà coupable du péché qu'elle est en train de commettre se défend :

La femme et la femme. Nul ne l'a écrit ; nul ne l'a dit. [...] « C'est parce que le péché est une illusion, il n'y a jamais eu de péché, le péché est un mythe, et Adam et Eve ? Un mythe... » (p138)

## 21. Absence des intertitres

Calixthe Beyala dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* présente un paratexte riche et bien construit. Tout au long du récit, l'auteure n'a pas introduit un intertitre. Un style qui est presque rare parmi les écrivains. Nous constatons que le motif de cette absence d'intertitre provient certainement du désir de ne pas dévoiler le récit avant la lecture du texte, d'autant plus que le titre général n'apporte aucun élément sur la teneur du roman. Le lecteur pourra donc découvrir, pas à pas, le récit sans idée préconçue.

## 22. Le ton des textes : l'oralité

Chaque auteur s'exprime sur un ton, qui lui est propre et cela constituera une composante de son style. Calixthe Beyala à sa façon, emploie constamment le ton d'oralité dans son récit. Par l'oralité, nous entendons l'introduction de formes du discours oral dans le texte écrit. La forme d'oralité qu'emploie *C'est le soleil qui m'a brûlée* apparaît de manière plus classique. En effet, cette oralité se trouve dans l'incipit qui constitue une

sorte de préambule au récit. L'aspect oral apparaît, au premier texte, dans la répétition des mêmes termes, ce qui crée un certain rythme d'oral:

Mais Moi, Moi dont les ténèbres avaient rendu la présence aussi invisible que l'invisible, je savais que la bouche mentait, je savais que la langue mentait, je savais que même les oreilles qui se tendaient timidement pour leurs doses de prescriptions mentaient, tous mentaient ... " (p.6)

D'autre part la typographie de certains mots signale qu'ils sont prononcés différemment des autres : « [...] MOI, en un mot JE GÉNAIS, j'encombrais. » (p.6-7) Également la construction symétrique de certaines phrases souligne l'oralité, comme dans:

J'attendais que vienne à Moi tous les enfants d'Afrique, tous les enfants de l'univers. Je voulais qu'ils sachent comment l'homme pleure au lieu de rire, comment il parle au lieu de chanter... (p.7)

Dans la deuxième ouverture, l'oralité est moins apparente, dans la mesure où il s'agit d'un récit à la troisième personne. Cependant, dans ce texte aussi, le narrateur participe à la narration ce qui accentue le côté oral du texte « ah ! La ! La! L'homme a de la barbe » (P.13). Nous découvrons aussi le rythme de l'oral qui s'inscrit dans l'emploi de phrases nominales telles que ; « Il a ouï dire que la gâ la plus platinée du monde n'aime pas la famille ... A moins que ... Pas le temps aujourd'hui. Il y songera un autre jour. (p.11)

Dans un autre exemple, c'est particulièrement le vocabulaire choisi qui marque l'oralité : « A jamais inscrite dans ses mémoires de fauché. Cul. Billet. Fesse. Tout diffère de cette crasse quégétiste vidée de tout. » (p.10) Les termes que nous venons de soulever sont des termes qui ne sont pas utilisés habituellement dans un texte écrit. Ils sont plutôt toujours produits à l'oral. Mais Calixthe Beyala a choisi ce style non seulement pour se distinguer et montrer son originalité mais aussi pour mieux avancer son message de la suprématie détestable de l'homme vis-à-vis la femme. Enfin , l'écriture de Calixthe Beyala confirme bien les remarques de Gabrielle Frémont à propos de 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). La technique de langue et du style à la quelle recourt notre auteure marque la caractéristique typique d'une femme africaine muselée, déprimée et blessée. C'est cette situation amère qui donne lieu alors à la revendication et en une sorte de vengeance de

ces humiliations. Calixthe Beyala n'est pas la seule écrivaine africaine qui cherche à se revancher et à lutter pour la liberté de la femme par sa plume. Une autre femme qui doit être observée aussi à cet égard est Mariama Bâ, une écrivaine sénégalaise. Alors notre chapitre suivant se consacrera à *Une si longue lettre* de Mariama Bâ.

## Les références

- Agyekum, Kofi. (2007). *Introduction to literature*. Accra: Media Design
- Bâ, Mariama. (1979). *Une si longue lettre*. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines.
- Beyala, Calixthe. (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris : J'ai lu
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard
- Barthes, Roland. (1972). *Le Degré Zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seul
- Barthes, Roland. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du seuil
- Calas, Frédéric. (1996). *Le Roman Épistolaire*. Paris: Éditions Nathan
- Cressot, Marcel. (1963). *Le style et ses techniques*. Paris: PUF
- Frémont, Gabrielle. (1979). « Casse-texte », *Études Littéraires*, n°.12, 3, décembre
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil
- Gengembre, Gérard. (1996). *Les Grands courants de la critique littéraire*. Paris : Seuil
- J. Dubois, R., Lagone, G., Niobey, D., Casalis, J., Casalis, H., Meschonnic. (1966). *Dictionnaire du français contemporain*. Paris : Librairie Larousse
- Jefferson Ann and David Robey. (1988). *Modern Literary Theory: A comparative Introduction*. London B.T. Batsford Ltd
- Lehmann, Alise et Martin- Berthet, Françoise. (2008). *Introduction à la lexicologie; Sémantique et morphologie*. Paris : Armand Colin
- Lejeune, Philippe. (1996). *Le Pacte autobiographique*. Éditions du Seuil
- Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Quadrige/P.U.F.
- Patillon, M. (1974). *Précis d'analyse Littéraire. I les structures de la fiction*. Paris : Nathan
- Planté, Christiane. (1998). *L'épistolaire, un genre féminin?* Paris : Honoré Champion
- Robert, Paul. (1975). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris (Xle) : Société du Nouveau litre
- Robert, Paul (2004). *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française*, Paris : Dictionnaires le Robert
- Versini, Laurent. (1979), *Le Roman épistolaire*. Paris : Presses Universitaires de France