Configuration narrative dans *La Petite Fille du réverbère* de Calixthe Beyala

Clémentine Mansiantima Nzimbu
Université Laval

Résumé : Nous fondant sur *La Petite Fille du réverbère* de Calixthe Beyala, nous nous proposons d'examiner la configuration narrative ou les procédés d'écriture du roman. Nous analyserons d'abord son contexte de production. Ensuite nous essayerons de montrer le rôle des composantes sémiotiques internes dans les mécanismes de socialisation du texte ; souligner les pratiques d'écriture, le pouvoir des mots ; saisir la distance entre le réel et la fiction ; interroger l'agencement des artifices narratifs pour montrer que le récit est l'expérience personnelle de Beyala.

Mots-clés : narration, énonciation, je-narrateur, je-scripteur, je-protagoniste.

Introduction

Au cœur de sa fiction, Calixthe Beyala s'interroge sur les enjeux de l'épanouissement humain, sur le lien qui existe entre l'individu et la communauté, particulièrement sur la condition de la femme et de l'enfant. *La Petite Fille du réverbère* donne à percevoir le *monde* par le biais d'une fille marquée par la société de son temps, blessée depuis l'enfance par sa condition sociale, avant de parvenir à un reclassement social, comme romancière, mais éclaboussée par une contrefaçon littéraire. En érigeant l'enfant pauvre et abandonnée en héroïne, Beyala fait d'elle une figure emblématique.

Nous fondant sur ce roman, nous nous proposons d'examiner la configuration narrative ou les procédés d'écriture. Cette perspective nous permettra de mettre en lumière la complexité du langage littéraire. Pour ce faire, nous ne considérerons pas le roman comme simple énoncé reflétant la condition humaine, mais comme énonciation, un acte de parole qui récuse son inscription dans le social. Conjointement aux stratégies discursives, nous entendons saisir d'abord la configuration narrative en examinant le contexte de production de l'œuvre, ensuite l'appareil paratextuel, puis le rôle des composantes sémiotiques internes dans les mécanismes de socialisation du texte, le rapprochement entre l'imaginaire de l'auteure et le réel, entre la fiction et l'autofiction.

Nous interrogerons l'agencement des artifices narratifs pour montrer que le texte est un discours connecté au monde, une expérience personnelle de l'auteure, l'expression de sa singularité littéraire qui se manifeste dans l'élaboration d'un récit dominé par un « je » féminin qui passe du déclassement au reclassement symbolique.

1 Contexte de production de *La Petite Fille du réverbère*

Le contexte de production d'une fiction est une piste non négligeable pour cerner les indices nécessaires à son décryptage. En effet, en 1995 la polémique autour du roman de Beyala, *Le Petit Prince de Belleville* (1992), défraie la chronique française [1]. En 1996, le Tribunal de Grande Instance de Paris condamne Beyala pour « contrefaçon partielle ». En 1996, elle publie *Les Honneurs perdus,* Grand Prix de l'Académie française. Un titre symbolique, car Beyala a vécu une période agitée. Aussitôt primée, les accusations rebondissent. Pour cet ouvrage également, elle est accusée de plagiat. Pour preuve d'emprunts, Pierre Assouline, directeur de publication de *Lire* (Assouline, 1996 : 5-8), met en parallèle des extraits de trois romans de Beyala avec quatre romans d'auteurs différents [2]. En dénonçant le plagiat, Assouline remet en cause le jury du Grand Prix de l'Académie française qui « a pris le risque de cautionner un auteur dont l'œuvre est truffée de plagiats » (Assouline, 1997 : 8). Il estime que la consécration d'une « kleptomanie littéraire » (*ibid.* : 11) repose plutôt sur des raisons non littéraires.

« L'affaire Beyala » est donc un événement qui a retenu l'attention de la critique avant de dégénérer en un véritable battage médiatique. Un numéro de *Jeune Afrique* réserve quelques pages sur les avis des écrivains cités ci-après : Aminata Sow Fall « s'interdit de juger cette affaire », mais déplore le fait que Beyala prenne le risque de « livrer le moindre de ses faits et gestes aux médias ». Tierno Monénembo porte « pour ce Rastignac en jupon une affection teintée d'admiration, qui restera, quelle que soit l'issue de ses déboires éditoriaux », et lui suggère de « prend[re] un peu de distance pour travailler dans la sérénité et dans la durée », au risque d'être ensevelie par « le battage médiatique ». Caya Makhélé estime qu'« [i]l n'y a guère de souci à se faire pour elle. Elle écrira d'autres livres, suscitera d'autres controverses, car elle est prise au piège d'un ogre médiatique qui ne la rejettera des plateaux de télévision que lorsqu'il n'aura plus besoin d'elle ». Michèle Rakotoson avoue que « les excès de Calixthe Beyala [la] dérangent profondément [alors qu']on ne bâtit pas une œuvre sur des outrances ». Selon Marcel Péju, Beyala « a sagement réduit de sept à deux les passages qui lui ont semblé traduire les produits de son imagination avant même qu'elle n'ait eu le temps de les formuler. [...] Calixthe Beyala, de toute évidence, ne manque pas de tempérament. Il lui reste à acquérir quelque humour ». Jacques Chevrier parle « des inéluctables aigreurs, rancœurs et règlements de comptes feutrés qui régissent le petit monde des lettres [...] ces attaques [...] appartiennent à une époque révolue dans laquelle l'auteur et l'œuvre faisaient encore l'objet d'une véritable sacralisation » (*Jeune Afrique*, 1996 : 70-77).

1. *Le Canard enchaîné* révèle dans *Le Petit Prince de Belleville* des emprunts aux romans de Howard Buten, *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué* (1981), et celui de Charles Williams, *Fantasia chez les ploucs* (1972) (*Le Canard enchaîné*, 1995, n° 3873, janvier, 8, p. 5.]

2. *Le Petit Prince de Belleville* (1992) et *La Vie devant soi* (1975) d'Émile Ajar ; *Le Petit Prince de Belleville* (1992) et *La Couleur pourpre* (1984) d'Alice Walker ; *Assèze l'Africaine* (1996) et *White spirit* (1992) de Paule Constant ; *Les Honneurs perdus* (1996) et *La Route de la faim* (1994) de Ben Okri.

Véronique Porra, quant à elle, note que Beyala ne manque pas d'humour et d'ironie, « le scandale et la provocation [sont] une grande partie de son "fonds de commerce" » (Porra, 1997 : 29). Mongo Beti condamne le plagiat et qualifie de « terrorisme intellectuel » (Beti : 1997 : 42) les arguments sur lesquels Beyala fonde sa défense. Mongo Beti qualifie cet acte d'« inacceptable parce qu'il est susceptible d'éclabousser l'ensemble des écrivains africains de langue française en les décrédibilisant aux yeux du public » (Beti, 1997 : 42). Nicki Hitchcott se base sur les stratégies provocatrices de Beyala vis-à-vis des institutions : « *Ultimately, Beyala may indeed be a plagiarist but, more importantly, she is a player who understands, tests, appropriates and manipulates the institutional limits of tolerance in postcolonial France*[3]. » (Hitchcott, 2006 : 108.)

Pour récuser ces accusations, Beyala s'est défendue lors des interviews, qualifiant les allégations de « manœuvre », « manigance » ou « volonté de faire mal ». Elle se justifie, notamment, en ces termes : « Si l'on entre dans ce genre de polémique, c'est admettre qu'un écrivain écrit à partir du vide. Or la littérature naît de la littérature. [...] Si vous voulez condamner un auteur parce qu'il écrit que le soleil brille, on pourrait accuser tous les auteurs du monde de plagiat. » (Andriamirado et Pontie, 1996 : 73.) Beyala a aussi écrit un pamphlet publié dans le *Figaro* sous le titre ironique « Moi, Calixthe Beyala la plagiaire ». Entre autres arguments d'autodéfense, Beyala met l'accent sur ses origines africaines ou son capital social modeste :

> *Aujourd'hui, je m'interroge : peut-on naître dans un bidonville et être reconnu comme un écrivain dans sa totalité à Paris ? Soyons précis : je ne suis ni Racine ni Molière. Mais moi... simplement. Avec mes faiblesses de femme, mes rires d'Africaine, mes angoisses d'écrivain, mes joies de mère, mes riens, ces petits riens si insignifiants aux yeux de ceux qui s'octroient le droit de régenter, de surveiller, de traquer... traquer ce qui à leurs yeux est défaillance. [...] Je m'en remets à sa grande générosité pour qu'il me pardonne, une fois de plus, de n'être qu'une Africaine, une Africaine ignorante de tant de choses du monde littéraire parisien, une Négresse qui est là où elle ne doit pas être. Qu'il me pardonne d'avoir gagné le Grand Prix du roman de l'Académie française, qui apporte tant de joie à l'Afrique ; c'est connu, nous ne méritons pas autant de bonheur.* [...] *Merci, tout simplement, à mes lecteurs qui continuent à me soutenir malgré cette cabale.* [Beyala, 1997 : 23.]

Sans prétendre entrer en guerre ouverte avec la critique, Beyala adopte une position de victime attaquée par les racistes et les sexistes. Elle viserait entre autre Assouline, le plus engagé dans ce dossier, ce « grand dignitaire de la littérature française » (Beyala, 1997 : 23), en l'accusant d'un acharnement sur ses textes.

Beyala se défend aussi dans la fiction, mettant en scène une romancière reconnue, mais controversée pour contrefaction. La réponse aux accusations de plagiat constitue donc essentiellement le contexte d'écriture de *La Petite Fille du réverbère*, publié en 1998.

3. « En fin de compte, Beyala peut, en effet, être une plagiaire, mais, ce qui est plus important, elle est un agent qui comprend, teste, s'approprie et manipule les limites institutionnelles de tolérance dans la France postcoloniale. »

Mais il est aussi la réalisation d'un projet cathartique sur les vieilles blessures de l'enfance : la quête du père. Des indices relatifs au scandale de plagiat sont inscrits dans le texte proprement dit, mais ils sont plus explicites dans le paratexte, le « hors-texte » qui prend sa source dans les exigences personnelles que s'impose la romancière et qu'il convient d'examiner.

2 Le paratexte, lieu d'un enjeu poétique

On doit à Gérard Genette la notion de *transtextualité* – « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète avec un autre texte » (Genette, 1982 : 7) –, et comprend l'*intertextualité*, la *paratextualité*, la *métatextualité*, l'*hypertextualité*, l'*architextualité* (*ibid.* : 8-11) La *paratextextualité*, qui nous intéresse, désigne les rapports du texte avec les éléments périphériques qui la composent. Et Beyala se focalise sur les jalons d'une poétique de l'avant-texte pour mettre à jour les accusations de plagiat. Le paratexte de *La Petite Fille du réverbère*, à savoir le titre (et les sous-titres), l'épigraphe, la dédicace et la quatrième de couverture, auxquels nous joignons l'*incipit* et l'*excipit*, représente le lieu de l'élaboration d'un programme d'écriture riche en signification.

Le titre, le premier indicateur, la « carte de visite » (Delcroix et Hallyn, 1987 : 205) de *La Petite Fille du réverbère*, souligne le contraste entre le passé et le présent de l'héroïne, entre la fille pauvre et la romancière décorée qui raconte son histoire. Avec ses valeurs stylistiques et sémantiques, ce titre évoque, par métonymie, le réverbère, l'objet qui a contribué à la formation intellectuelle de la narratrice. En effet, celle-ci préparait ses leçons et ses devoirs sous le réverbère. Dans ce contexte, le réverbère, considéré comme un adjuvant dans la quête du reclassement social, l'a fortement marquée malgré son capital symbolique ou son ascension sociale au moment du récit.

La structure de *La Petite Fille du réverbère* présente le jeu d'un récit plus ou moins chronologique et une thématique distincte pour chacune des trois parties du texte, sous-titrées, correspondant aux étapes de la trajectoire de la narratrice. La première partie, *Genèse,* informe des circonstances de la naissance de Beyala B'Assanga Djuli, c'est-à-dire « Reine d'Assanga » (Beyala, 1998 : 11) dans un village camerounais. La deuxième, *Au nom du père,* traite de l'absence du père. Thématique obsédante chez Beyala, la figure de la fille abandonnée, de la bâtarde domine le récit à ce niveau. Et dans la troisième partie, *Fluctuat nec mergitur* (« Il est battu par les flots, mais ne sombre pas »), l'auteure s'inspire de la devise de la ville de Paris [4]. La diégèse se focalise sur l'étape de la jeune fille qui a assumé sa condition de vie, mais déterminée pour se venger et prendre sa destinée en main par sa formation intellectuelle. Les faits sont narrés violemment par une romancière reconnue, mais accusée de plagiat. L'usage de la locution latine signifie que Beyala refuse toute intimidation par les autres agents dans le champ. L'écrivaine s'y est imposée. Elle a même publié d'autres romans, primés également, après ces accusations de plagiat.

4. La devise accompagne le navire représenté sur le blason de Paris, symbole de la puissante corporation des Nautes de Lutèce. Elle rappelle « les dangers que Paris a courus, les terribles révolutions qui l'ont agité, les crises de toute nature qu'il a subies » et exprime « l'idée de vitalité, de force, de perpétuité qui caractérise la longue et glorieuse existence de cette ville » (https ://fr.wikipedia.org/wiki/Fluctuat_nec_mergitur).

Le paratexte de *La Petite Fille du réverbère* déploie aussi la stratégie de la mise en place d'une poétique de l'implicite dans une double épigraphe dans laquelle l'auteure se cite d'abord, avant de reprendre l'extrait de Guy de Maupassant (Beyala, 1998 : 7). Ce qui permet de reconnaître, à sa juste valeur, l'hypothèse d'un langage voilé, ou du moins, invite à une lecture plus éveillée, comme on peut le remarquer dans ce texte. Selon les quatre fonctions possibles de l'épigraphe, comme indice de culture, que cite Genette – éclaircissement du titre, commentaire du texte, caution de l'auteur, l'« effet-épigraphe » (Genette, 1987 : 145-148) –, nous sommes en présence d'un métatexte, d'un commentaire du texte sur lui-même. Il n'y a l'ombre d'aucun doute que la double épigraphe évoque la signification de l'œuvre en dévoilant ses thèmes majeurs : le passé malheureux et l'ascension sociale ou l'émergence de Beyala dans le champ, ainsi que le droit de réponse aux accusations. En reprenant sa propre pensée et en cherchant à s'affilier à un écrivain français comme Guy de Maupassant, cité en second lieu seulement, Beyala devient sa propre référence. Cet élément paratextuel souligne son esprit d'autonomie, d'indépendance. Grâce à la carrière littéraire, Beyala revendique l'affiliation de grandes personnalités qui ont « fait date » (Bourdieu, 1992 : 259) dans le champ. Néanmoins, Beyala est entrée dans le champ sans être cooptée.

L'autodéfense et l'investissement lié au facteur social est donc une stratégie qui repose sur la nécessité d'exister et d'être reconnue dans le champ littéraire, autour d'un réseau des agents solidaires. Ce que révèle la dédicace placée à la fin du roman (Beyala, 1998, 235). Sous couvert de la reconnaissance envers des personnes anonymes ou citées nommément, Beyala s'inscrit dans une « dialectique de la distinction » (Bourdieu, 1992 : 259), en faisant prévaloir la diversité ou l'étendue de ses réseaux. La dédicace atteste la consécration de Beyala et souligne la démarcation opérée en plaçant cet élément à la fin, et non au début du texte. Dans sa pratique d'écriture, la romancière privilégie une esthétique de subversion. Ce qui implique un acte discursif stratégique, une volonté de se placer en dehors des esthétiques dominantes. Beyala reprend le genre romanesque, cet « espace multidiscursif » (Bisanswa, 2004 : 16) qu'elle actualise. Elle déploie toutes ses ressources pour parvenir à se faire entendre, tenant, d'emblée, un discours d'autorité. Le dossier du plagiat renforce la visée révolutionnaire de l'auteure et déclenche le projet d'écriture qui se signale clairement dans les textes d'ouverture et de clôture du roman. Ces deux éléments textuels portent les marques explicites du contexte de production de *La Petite Fille du réverbère* ; car, d'entrée de jeu, l'*incipit* rapporte le discours d'une femme noire qui s'en prend à ses détracteurs :

> *À l'époque où commence cette histoire, je n'étais pas encore l'écrivain décoré, vraiment ?… qu'on charrie, qu'on insulte, qu'on vilipende, qu'on traite de cervelle en jupon ! Pas non plus la Négresse qui fait pâmer les pantalons sans fonds, les barbichettes sans virilité, tous ces riens qui me couvrent de leurs frustrations – parce qu'ils croient, ces imbéciles, qu'une femme, Négresse de surcroît, ne saurait se défendre. Je n'étais même pas encore la première lycéenne du quartier qui, contre une pièce de vingt-cinq centimes, écrivait des lettres à toutes les putes, à tous les androsexuels, tombereux d'amour, voleurs et autres débris qui affectionnent notre région. À l'époque, j'étais simplement* La Petite Fille du réverbère. [Beyala, 1998 : 11.]

Le discours inaugural traduit la révolte et la colère de la narratrice, une Noire, après une étape importante de sa vie. Elle vante ses exploits scolaires depuis l'enfance avant de devenir une écrivaine reconnue, qui se défend. L'anaphore à la fin du roman, dans l'*excipit*, est également éloquente. Sur une page, au début de six petits paragraphes consécutifs, nous lisons : « Je revins sur mes pas. » La narratrice se remémore son passé. Elle est « bouleversée mais souveraine des souvenirs d'une époque enluminée [...] avec des symboles à disséquer, des vérités à débattre » (Beyala, 1998 : 233) pour que les détracteurs reconnaissent ses mérites. Elle écrit : « Pour alimenter les Missés Riene Poussalire[5], ces critiques envieux et leur permettre de continuer une carrière infertile qui, selon Alexandre Dumas, n'apporte au monde littéraire que ces ronces qu'ils ont tressées et qu'ils enfoncent en riant sur la tête du poète vainqueur ou vaincu. » (*Ibid.*) Paradoxalement, les poursuites pour plagiat ont augmenté la côte de popularité de Beyala. Elle a trouvé les mots justes qui clôturent l'*excipit* : « Tout n'est pas si mal dans ce qui est réellement atroce. » (*Ibid.*) La dérision devient un moyen pour instruire ses adversaires de sa consécration méritée et de ses efforts personnels.

La quatrième de couverture, la chasse gardée de l'éditeur, avec l'approbation de l'auteur, bien sûr, est aussi sans équivoque dans cet ouvrage. Elle anticipe sur la diégèse, contribue de cette mise en lumière de la lecture, et incite à ouvrir le livre. Le dos du roman de Beyala reprend un extrait du texte sur l'identité de la narratrice, les souvenirs émouvants de son enfance malheureuse, de son manque d'hygiène corporelle. Le commentaire de l'éditeur se focalise sur les motivations et les intentions de l'écriture de l'œuvre qui dissimule la trajectoire de son auteure. Il évoque également la production littéraire de l'auteure.

L'agencement du paratexte découle donc d'une volonté de Beyala de se démarquer, de s'affirmer par des actes discursifs singuliers. Tous les éléments y sont réunis pour programmer le déchiffrage du livre qui se lit comme une mise en texte fictionnelle contre les allégations de plagiat. La fin du texte porte la signature de l'auteure (Beyala, 1998 : 233). Naturellement, l'appareil paratextuel de ce roman évoque déjà une écriture qui se veut à la fois dénonciation et défense par une romancière bénéficiant d'une reconnaissance symbolique, mais outragée dans sa carrière littéraire. L'écriture vise à donner la parole à la femme qui, sur un ton agresseur, réplique à ses accusateurs en revenant sur son statut de fille d'une famille pauvre. Ces éléments référentiels du texte renvoient en quelque sorte au parcours personnel de Beyala. D'où la nécessité d'examiner l'écart entre ce qui relève de l'imaginaire de l'auteure et du réel.

3 Entre fiction et autofiction

La Petite Fille du réverbère est une œuvre interprétée à la lumière des événements qui ont marqué la vie de son auteure. Mais le risque est grand de franchir la ligne de démarcation entre ce qui relève de l'imaginaire du je-scripteur et ce qui tient de la revendication du je-narrateur. Certes, des indices textuels et paroles de l'héroïne sont nourris des références exactes à la trajectoire de Beyala. La diégèse se donne à lire à travers un glissement de l'auteure, une frontière masquée entre le réel et la fiction. La narratrice, Beyala B'Assanga Djuli, est camerounaise, née en 1961, élevée par sa

5. « Riene Poussalire » est l'anagramme de Pierre Assouline.

grand-mère, en l'absence d'un père inconnu et de la mère prostituée disparue. Issue d'une famille pauvre, l'enfant est surnommée Tapoussière, « la fille la plus sale du quartier » (Beyala, 1998 : 42). Les humiliations subies à cause de sa bâtardise motivent la fille à rechercher constamment son père. Le retour de la mère, Andela, ne satisfait pas ses attentes. Tapoussière change de nom, devient « La-petite-fille-du-réverbère », après avoir décroché brillamment son certificat d'études primaire, un moment propice pour les anciens amants de sa mère de revendiquer la paternité. Après son enfance dans une famille pauvre, elle devient la romancière primée, mais accusée de plagiat.

Calixthe Beyala, l'auteure, est née en 1961 [6] au Cameroun. Elle regrette de n'avoir pas connu son père dans son enfance : « Je n'ai d'ailleurs connu mon père qu'à 16 ans. Connu ? Je dirais plutôt que je l'ai entr'aperçu... J'étais en classe de première au moment de cette brève rencontre. » (Mataillet, 1996 : 71.) L'absence de filiation paternelle l'a obligée à s'attacher à la famille maternelle. Quand la mère la quitte tôt, elle devient comme beaucoup d'enfants abandonnés, appelés les « bagayindé » : « Personne n'étant responsable de moi, mes rapports se limitaient aux services que je rendais. En retour, on me donnait à manger. » (Bah Diallo, 1988 : 85.) La grand-mère la récupère, et lui inculque sa forte personnalité. Appliquée à l'école, Beyala échappe à une maternité précoce, destin de la majorité des jeunes filles (Mataillet, 1993 : 4-5). Pour ses études, à part sa grand-mère, Beyala parle de l'implication de sa sœur aînée qui a renoncé à sa propre instruction [7]. À 17 ans, elle épouse l'homme qui l'amène en Europe où elle obtient, entre autre, une maîtrise en lettres espagnoles en France (Gallimore, 1997 : 190). Divorcée, Beyala s'installe à Paris, s'impose par une activité littéraire florissante. Mais elle a fait l'objet d'une sanction juridique très médiatisée.

La Petite Fille du réverbère regorge de plusieurs « connecteurs indiciels » (Dâllenbach, 1977 : 101) qui révèlent des ressemblances flagrantes entre la trajectoire de l'auteure et celle de son personnage. Pourtant, l'allusion aux faits réels marque une certaine distance par rapport au contexte dans lequel se déroule le récit fictif. Il conviendrait donc de voir comment le réel nourrit la fiction dans *La Petite Fille du réverbère* ; comment l'œuvre et la société sont mises en relation sans que l'on quitte la conscience de la romancière ; comment la narratrice effectue la mise en valeur de son propre énoncé. Ainsi s'accomplit la mise en scène de l'identité auteure-narratrice, des analogies qui confèrent au texte « un caractère autoréférentiel » (Mathis-Moser et Mertz-Baumgartner, 2012 : 166). Certes, Beyala s'inspire de sa propre histoire pour écrire ses fictions comme *La Petite Fille du réverbère* et *L'Homme qui m'offrait le ciel*. Les premières tentatives d'évoquer sa trajectoire commencent avec *Assèze l'Africaine* qui dresse l'itinéraire ou la tourmente identitaire d'une fille de père inconnu, abandonnée par sa mère, élevée par la grand-mère et qui raconte son histoire. Néanmoins, *La Petite Fille du réverbère* est l'œuvre qui inaugure véritablement la série de romans dans lesquels l'auteure se met en scène. De même *L'Homme qui m'offrait le ciel* est écrit après la déconvenue amoureuse de Beyala avec Michel Drucker. L'auteure y thématise les enjeux de l'altérité. Les deux romans font transparaître la figure de l'au-

6. La date exacte de sa naissance n'est pas publiée. Certains textes mentionnent l'année 1960. Nous retenons 1961, année reprise sur son site Internet et la plus citée par la critique.

7. Cette sœur aînée est énoncée indirectement dans le premier roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, qui lui est dédié : « Pour Assèze S., toi la Femme dont le silence a su si bien me parler. » (Beyala, 1987 : 7.) Elle inspirera également le personnage éponyme dans *Assèze l'Africaine*.

teure. Beyala reconnaît ce glissement, ces projections d'elle-même dans la trajectoire de ses personnages, mais elle privilégie le caractère fictif de son œuvre [8].

La Petite Fille du réverbère est le seul roman dans lequel la narratrice autodiégétique porte le nom de l'auteure. Cet élément entre en compte dans les critères du « pacte autobiographique » (Lejeune, 1980 : 28), le fait que le personnage et l'auteure portent le même nom repris sur la couverture. Il n'y a pas d'homologie entre la fiction et le réel. Néanmoins, Beyala fait un clin d'œil à sa propre vie. Elle met en scène des personnages féminins fantasmés. Comme acte de défense, *La Petite Fille du réverbère* se focalise sur l'enfance de l'héroïne et les accusations de plagiat clairement annoncées dans l'ouverture et la clôture du texte. Sa publication est une preuve de compétence de l'auteure accusée de plagiat. Le discours du « je-narrateur » trahit la verve et la nature qui caractérise Beyala : « J'étais déjà une allumeuse d'histoires, une fouteuse de n'importe quoi, une créatrice de situations rocambolesques qui exaltaient mon imaginaire. » (Beyala, 1998 : 113.) En disant « c'était déjà le destin qui tournait en ma faveur » (Beyala, 1998 : 106), Tapoussière s'approprie également les mots de Beyala. Les énoncés sont pris en charge par une femme pourvue d'un capital symbolique, même si l'auteure reste marquée par son enfance malheureuse.

Le portrait d'Andela est celui d'une femme qui a toujours incarné de l'agressivité. Cette nature présage des failles dans son rôle de mère. S'y ajoutent, son mariage forcé avec un vieil homme, l'adultère qui s'ensuit au profit d'un jeune homme de son choix, marié, et père de sa fille. D'où son errance entre le toit conjugal, la rue et la maison familiale. Attachée à sa grand-mère, la fille désapprouve sa mère qui n'inspire ni confiance ni compassion. Elle n'apprécie pas le degré de consanguinité avec les autres enfants d'Andela. Elle se situe par rapport à cette mère qui est au point d'intersection de leurs liens. Cette perception creuse davantage le fossé déjà ouvert. La difficulté d'une cohabitation pacifique, les heurts incessants sont au rendez-vous. Même les services qu'Andela demande à sa fille sont perçus comme des travaux exigés à un employé : « Lave les habits de tes frère et sœur. [...] Prépare leur petit déjeuner. [...] Je nettoyais, j'essuyais, je puisais l'eau, je cuisinais, joyeuse telle une bonne à tout faire, et il apparaissait clairement qu'elle m'aimait servante. Que je sois certifiée la laissait froide comme glace. » (Beyala, 1998 : 212.) Pour la fille, les tâches ménagères sont les preuves de la crise affective, du manque d'intérêt de la mère pour les projets de sa fille et de la partialité de la mère vis-à-vis de ses enfants : « Était-ce cela, une mère ? [...] Elle avait une préférence pour ses autres enfants et cette attitude entra pour beaucoup dans ma mésestime. » (Beyala, 1998 : 216.) Malgré la relation conflictuelle mère-fille, comme dans bien d'autres fictions de Beyala, l'héroïne de ce roman retenu refuse de trahir les liens de parenté, privilégie plutôt le devoir filial

8. Elle confie : « Les auteurs ont toujours écrit des histoires qui les concernaient. Flaubert avec *Madame Bovary*. On retrouve un peu de Proust dans chacune de ses œuvres. L'autofiction fait partie de l'histoire de la littérature. Bien évidemment, tout cela passe par le tamis de l'imagination de l'écrivain qui est une éponge qui absorbe tout ce qui l'entoure. On prend ainsi de la distance par rapport à son œuvre. Notamment pour des auteurs, comme moi, qui ont beaucoup d'autodérision. La démarche n'a rien d'exceptionnel et l'autofiction est un processus très intéressant. L'écrivain devient alors un peu schizophrène et se met en scène. Le personnage d'Andela tient autant de moi que, par exemple, l'héroïne de *La Petite Fille du réverbère*. » Propos recueillis par Falila Gbadamassi, « Calixthe Beyala : la femme qui contait l'Amour » [en ligne] : http ://www.afrik.com/article11832.html, *Akrik.com*, 9 juin 2007.

envers la mère qu'elle est prête à défendre des commérages, même de la domination masculine.

La configuration familiale dans *La Petite Fille du réverbère* remet en question le principe de la filiation biologique, la question de demi-frère et demi-sœur étant donné que certaines communautés culturelles suppriment l'adjectif (demi) qui éloigne, les uns des autres, les enfants d'un même parent. Notons que les enfants d'Andela portent les mêmes prénoms que ceux de la fratrie de l'auteure, notamment ceux de père centrafricain. Dans son essai, Beyala montre comment elle s'est insurgée contre sa mère, aujourd'hui décédée, pour n'avoir pas hérité de la combativité des femmes *ètón*. Une capacité précoce à l'autonomie acquise de la grand-mère oppose Beyala à sa propre mère (Beyala, 1995 : 76). Une mère fascinante, tantôt généreuse, tantôt marrante (Beyala, 1995 : 40-41), mais une « sous-mère » (Beyala, 1995 : 34) quand même. Toutefois, au-delà du portrait dépréciatif de sa mère, l'excessive dépendance et la légèreté d'esprit, Beyala esquisse une beauté physique qui semble être caractérielle.

La narratrice souligne la forte personnalité de sa grand-mère qui incarne la sagesse ancestrale : « Une femme-esprit, une Reine, et personne ne pouvait lui imposer sa volonté ! » (Beyala, 1998 : 229.) Celle-ci s'est substituée aux deux parents de sa petite-fille. La ressemblance est indéniable entre la grand-mère de la fiction et celle qui a élevé l'auteure, et qui mérite des éloges d'une « femme travailleuse » repris dans l'essai (Beyala, 1995 : 74-75). Cette aïeule l'a tellement marquée qu'elle est honorée dans la fiction. Beyala lui dédie *Seul le diable le savait*. Cette figure est magnifiée aussi dans *Assèze l'Africaine*. Dans *La Petite Fille du réverbère*, la mission de la grand-mère est de transmettre, de pérenniser les valeurs culturelles. La petite-fille reste le centre de ses ambitions, de ses espérances. La symbolique de la transmission de la mémoire collective est décrite dans l'épisode de la répartition de l'héritage. Aux uns, l'aïeule distribue de l'argent, tandis qu'à son héritière principale, elle réserve un legs symbolique, une cane et un canard, signe de la reproduction et de la richesse du peuple, de l'autonomie et de l'autosuffisance de tout individu. La mort de la grand-mère est symbolique, un voyage. À ce niveau du récit, le roman convoque sa nature protéiforme et ressemble à un conte merveilleux.

La stratégie de mise en abyme, de métatexte de l'œuvre ou d'« enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (Dâllenbach, 1977 : 18) est encore plus explicite dans les séquences mettant en scène la narratrice qui se dévoile comme romancière : « Plus tard, en décrivant mes personnages, leurs réactions, leurs angoisses, leurs tristesses, je l'identifierai avec la minutie d'un chercheur, je le disséquerai et le surnommerai rejette-vie. » (Beyala, 1998 : 102.) Elle évoque le passé d'une grand-mère et « l'histoire de sa petite-fille bâtarde, abandonnée par sa mère, qui deviendrait une romancière et dont les impropriétés rhétoriques dresseraient les cheveux des Papes de la Littérature française » (Beyala, 1998 : 145-146). L'ironie et la dérision interviennent dans cet énoncé qui ne peut être compris en dehors du contexte dans lequel il s'inscrit : les accusations de plagiat. L'anagramme de Pierre Assouline en « Riene Poussalire » (« rien-ne-pousse-à-lire »), est une exhortation de l'auteure pour dissuader ses lecteurs des diffamations. Ce jeu de mots est aussi une stratégie pour prouver sa compétence linguistique et ses aptitudes intellectuelles, contrairement à

Assouline qui a douté de la crédibilité du jury de Grand Prix du roman de l'Académie française.

Beyala défend sa production littéraire, se glisse derrière son personnage et s'en prend aux « accros de la médisance [qui] n'y trouvent pas du Proust » (Beyala, 1998 : 98). Elle fustige les considérations unitaristes de la langue française et l'intolérance vis-à-vis des locuteurs de la périphérie, par rapport à ceux du centre, Paris. Beyala manipule le français à sa guise : « *Le poulassie*, cette langue des Blancs, est comme de la canne à sucre. On la mâche et on la recrache. » (Beyala, 1998 : 49.) Ces procédés narratifs disent le désenchantement, et témoignent de la maturité poétique de Beyala, de son écriture autofictionnelle, du télescopage entre le parcours diégétique et ses projections d'elle-même, de sa propre trajectoire, entre le « je-narrateur » et le « je-scripteur ». Le sous-entendu implique une lecture active du lecteur dans le déchiffrage du récit et la recherche d'un sens non donné de manière littérale dans la narration.

4 Du récit et de la narration

La thématique de l'effacement de la figure paternelle est récurrente chez Beyala. Dans le premier roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, le meurtre de l'héroïne, qui assassine son violeur, symbolise le rejet de la figure paternelle que Beyala n'a pas connue. Dans *La Petite Fille du réverbère*, l'héroïne, traitée de « Bâtarde », de « la fille d'un fantôme ! » (Beyala, 1998 : 50), a une « chose à exiger de l'humanité : *un père*[9] » (Beyala, 1998 : 63). Elle formule sa revendication sous forme de trois « résolutions » : retrouver son père, car elle est convaincue que sa mère ne l'aime pas, prouver au monde qu'elle n'est pas l'œuvre d'un fantôme, ou oublier carrément ce père. Devant l'évidence des sentiments d'une mère irresponsable, l'enfant n'a qu'une seule alternative au cas où elle retrouverait son père : ou celui-ci l'aime ou il ne l'aime pas. Mais l'instruction de sa grand-mère est formelle à ce sujet : « Les parents d'un enfant sont ceux qui l'aiment et l'élèvent. » (Beyala, 1998 : 40.) La fille se rend vite compte que sa quête du père transgresse un interdit car, d'autorité, sa grand-mère exige le silence. La fille abandonnée réfléchit sur le rôle des parents biologiques dans une espèce de « dialogue intériorisé » (Benveniste, 1972 : 85) qui souligne un doute même sur la lignée maternelle : « Et si j'étais une enfant trouvée ? J'en éprouvais des doutes. » (Beyala, 1998 : 147.) On assiste à un dédoublement du personnage, un moi locuteur et un moi écouteur, se jaugeant, l'un jugeant l'autre sur la filiation légitime. L'enfant étouffe ses rancœurs et développe un caractère irascible qui convoque des interrogations avant de s'accommoder de la certitude de ne pas retrouver son père.

La défiance des hommes abordés traduit la crainte des transgressions des valeurs familiales et montre qu'avoir un enfant hors mariage est un déshonneur. La bâtarde interpelle tout de même l'autorité de l'État pour « faire adopter une loi qui obligerait les hommes à reconnaître les enfants » (Beyala, 1998 : 61-62). Elle prend fait et cause pour les enfants abandonnés. Après le certificat de fin d'études primaires, un nouveau rapport s'établit avec ces hommes qui l'avaient jadis repoussée. Monsieur Onana Victoria-de-Logbaba, qui l'avait désignée par « cette enfant » (pour marquer la distance), réapparaît et l'appelle par son nom (Beyala, 1998 ; 202-203). Une tactique

9. C'est l'auteure qui souligne.

adoptée pour révéler un lien de parenté longtemps camouflé. Si l'on considère les dernières répliques des interlocuteurs, l'exclamation pour l'un et l'interrogation pour l'autre, elles sont des marqueurs d'une exaspération que souligne surtout, comme dans une pièce de théâtre, la repartie de l'enfant indignée (« Toi ? »). Sa réponse est rapide, prompte et efficace. Sous la forme d'un monologue intérieur, la fille se remémore la scène de cet homme qui l'avait rejetée, avant de conclure : « Était-ce cela un père, un lâche ? Je ne pouvais pas le savoir, puisque je n'en avais jamais eu. D'ailleurs, je n'avais plus assez de colère pour m'intéresser au sujet. » (Beyala, 1998 : 203.) Son monologue intérieur est un discours rétrospectif qui oppose le passé au présent, une « analepse », une « évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 1972 : 82). L'enfant désapprouve tout dialogue avec « un lâche » qui l'avait reniée et l'étonne de ce changement d'attitude.

Comme pour mettre un terme aux spéculations, le récit change de décor avec l'entrée d'Andela, la mère. Un énoncé – « Et tout allait bien, jusqu'au jour où le soleil se leva et précipita les événements » (Beyala, 1998 : 207) – clôture la séquence. Par la suite, la mère révèlera le nom du père, Awono Betene et l'année de naissance de l'enfant, 1961 (Beyala, 1998 : 218). Ici également, signalons la ressemblance entre l'identité du personnage (nom, année de naissance, nom de la mère) et celle de l'auteure. La scène est décrite de manière à ce que cet épisode condense tous les efforts de l'enfant sur la quête du père et la certitude d'être une bâtarde. La révélation est poignante. La fille se contente de balbutier le nom du père. Et le récit reste muet quant à une quelconque rencontre avec ce géniteur. Désormais, la seule préoccupation de la fille est de changer le cours de son histoire en se vengeant de la vie.

L'autoévaluation est un atout pour Tapoussière qui devait s'identifier dans son environnement. Cette attitude s'observe dans la scène de sa désignation à un défilé (Beyala : 1998 : 125). La narratrice use de l'autodérision pour séduire ses interlocuteurs. Elle parle d'elle-même sans être guidée par un motif d'estime de soi. Son discours se base plutôt sur sa propre perception de sa condition sociale, mais suscite une réaction positive des autres. La démarche permet d'améliorer son image auprès de ses camarades qui la désignent pour représenter l'école. Dans la même logique, Tapoussière se résigne en s'assimilant aux enfants affectés d'une déficience physique ou mentale : « Je pensais utiliser mon handicap à mon avantage : "Enfant bâtarde, enfant de la passion !" [...] "Fille sans père, fille de la lumière !" Un slogan, à la manière d'une publicité qui permettrait aux enfants naturels de reprendre le dessus, ou du moins de regarder les autres dans les yeux. » (Beyala, 1998 : 148.) Tapoussière dénonce la marginalisation des bâtards et le complexe d'infériorité dont ils sont victimes par rapport aux enfants naturels qui prennent le dessus sur eux.

Toujours est-il que la fille ironise avec ingéniosité sur le surnom qui lui a été attribué : « Moi, j'étais sale et j'étais convaincue de ne pouvoir inspirer que deux sentiments : le dégoût ou la haine. [...] Mes compatriotes me surnommèrent "Tapoussière". Si cette appellation me heurta au début, plus tard elle me réconcilia avec une certaine nature. » (Beyala, 1998 : 43.) Elle accepte son stigmate social : « Je grandissais de mon intérieur de ma naissance bâtarde pour devenir quelqu'un d'important, l'espace d'un cillement » (Beyala, 1998 : 87-88), et affronte sa « condition de sous-déchets »

(Beyala, 1998 : 91). Le courage et l'abnégation sont des atouts pour marquer un décalage entre sa condition réelle et celle que représente sa sphère immédiate : « Les jours suivants, je travaillai beaucoup. [...] Partout où j'étais, à la maison ou dans la rue, sous le réverbère ou à l'école, mes cahiers m'accompagnaient dans une vibration intense de qui veut peut, un contact perpétuel qui m'évitait ce délitement ébranlant des dernières semaines. » (Beyala, 1998 : 164.) L'évocation de son abominable misère participe d'une stratégie de l'ironie et de la dérision pour se féliciter de ses propres efforts.

Par le fait même, Tapoussière fustige la méchanceté de ceux qui doutent de ses capacités intellectuelles comme, Messieurs Diderot et Mitterrand (Beyala, 1998 : 195), des prénoms des deux personnalités littéraire et politique française, qui doutent de son succès scolaire (Beyala, 1998 : 197-198). L'implicite de leurs discours renvoie aux allégations autour du plagiat, en particulier, comme celle de Pierre Assouline, mais aussi, de manière générale, à la rivalité entre les agents dans le champ littéraire : la barrière entre les anciens qui refusent de reconnaître le succès de nouveaux entrants, comme Beyala. Mais très engagée dans la lutte au sein du champ, Beyala tient à prouver que son émergence est le fruit de son travail personnel, malgré la misère de son capital social du départ. La fiction montre bien que l'absence des parents biologiques ne devrait pas conditionner le devenir de l'enfant. Le capital culturel, financier ou symbolique n'est pas l'apanage d'un héritage, mais il peut s'acquérir, par un effort personnel. Grâce au courage, à l'abnégation, à la détermination, Beyala B'Assanga Djuli, devenue Tapoussière avant d'être « La-petite-fille-du-réverbère », est passée du déclassement au reclassement symbolique, de la fille pauvre à la romancière primée.

Conclusion

La narratrice autodiégétique, qui dit le social dans *La Petite Fille du réverbère*, n'a rien d'éclatant. Mais elle s'engage à se libérer d'une sphère sociale contraignante. Du début à la fin, son récit prend la forme et le ton de l'autodérision pour retracer sa lutte. Tapousière a grandi dans la pauvreté, mais elle a réussi à faire parler d'elle. Les efforts consentis par ce personnage n'ont pas été vains. L'acquisition de l'autonomie vient d'une prise de conscience de la femme, de sa condition sociale qui engendre un combat contre tout ce qui aliène sa personnalité et son espace de liberté. Beyala nous donne à voir le monde à travers les yeux d'une jeune femme affectée par la société de son temps. Beyala B'Assanga Djuli ou Tapoussière a transformé son manque originel en un pouvoir d'autodétermination en devenant une romancière reconnue.

Beyala a intériorisé son déclassement social, un parcours marqué à ses débuts par la pauvreté de son milieu d'enfance, son exil intérieur, sans doute, lié aux traumatismes. Cette défaillance lui a donné la vision d'une construction humaine. L'absence du père dans la fiction compenserait psychologiquement celui que Beyala aurait voulu bien connaître. La romancière est marquée par une complicité de destin avec ses héroïnes qui évoluent à l'image de son itinéraire. La romancière crée, ici, un lien à travers ce « je-narrateur » qui s'affirme comme une femme émancipée, capable de se défendre. En décrivant le parcours de son personnage, la romancière dévoile sa propre quête d'un ancrage social, tout en détruisant par le fait même les stéréotypes sociaux et

idéologiques. Elle crée une femme tournée vers le futur et maîtresse de son propre destin, quelles que soient les conditions sociales préalables. La fiction lui permet d'objectiver ses expériences sociales et les déterminations qui pèsent sur elles (Bourdieu, 1992 : 176), et de changer sa condition sociale en laboratoire expérimental, visible à travers la relation auteure / personnage : « Je suis un peu tous mes personnages. Chacun d'eux est aussi une partie de moi-même. Je ne crois pas qu'on puisse rejeter la ''maternité" d'un personnage. » (Gallimore, 1997 : 202.) La fonction assignée à la littérature est celle du témoignage, un engagement social. Ses personnages inscrivent souvent leur quête d'autonomie dans une perspective de synthèse des valeurs, et deviennent des forces subversives qui pensent autrement l'avenir du continent africain.

Mais, il y a toujours risque de confondre l'héroïne avec l'auteure. Les événements vécus par Beyala sont loin d'être autoréférentiels. Ils concernent le monde. Et il est utopique de croire que le texte est le reflet du réel ; alors qu'il n'est qu'une construction du discours, et il produit des effets spécifiques chez le lecteur. *La Petite Fille du réverbère* est une sorte de métatexte de la fiction de Beyala qui fait le bilan de sa vie avec tout le prestige qui est le sien. Ce mode d'écriture alimente la pensée de la romancière qui part de son vécu quotidien pour rêver d'un monde meilleur par une littérature constructive. La structure même du texte révèle sa profonde originalité, son esthétique et sa représentation contingente du monde. Elle permet à l'auteure de dire le réel sur l'individu confronté aux réalités socioculturelles, sur le mode de l'autofiction, d'un récit à la première personne. La narration est fortement focalisée sur le personnage qui raconte son histoire, et dont la pensée est traduite par un langage qui n'est autre que la manifestation d'une position sociale. L'habileté de la romancière réside dans ses stratégies d'écriture. Elle a pris position dans le champ, elle est passée du déclassement au reclassement symbolique. Calixthe Beyalaa a toujours prouvé ses compétences et ses capacités à se défendre. Son combat reste celui de la femme qui, au même titre que son partenaire masculin, doit se prendre en mains pour échapper à un destin malheureux.

Références bibliographiques

Andriamirado, Sennen et Pontie, Emmanuel (1996). « Je reste révoltée mais je cherche à comprendre », *Jeune Afrique,* n°1876-1877, p. 73-77.

Assouline, Pierre (1997). « L'affaire Beyala rebondit », *Lire*, n° 252, p. 8-11.

——————— (1996). « Provocations », *Lire*, n° 251, p. 5-8.

Bah Diallo, Aïssatou (1988). « Un nouveau roman de Calixthe Beyala », *Amina*, n° 223, p. 85.

Benveniste, Émile (1972). *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.

Beti, Mongo (1997). « L'affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature », *Palabres,* vol. 1, n° 3-4, p. 39-48.

Beyala, Calixthe (2007). *L'Homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel.

——————— (1998). *La Petite Fille du réverbère,* Paris, Albin Michel.

——————— (1997). « Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire ! », *Le Figaro*, p. 25-26, janvier, p. 23. Repris dans *Africa International*, n° 304, p. 52-53.

——————— (1996). *Les Honneurs perdus*, Paris, Albin Michel.

——————— (1995). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales,* Paris, Spengler.

———————— (1992). *Le Petit Prince de Belleville,* Paris, Albin Michel.

———————— (1990). *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs.

———————— (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock.

Bisanswa K. Justin (2004). « Chaos énonciatif du discours préfaciel dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 63, p. 12-28.

Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.

Canard enchaîné (Le) (1995). n° 3873, 8 janvier, p. 5.

Dâllenbach, Lucien (1997). *Le Récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Le Seuil.

Delcroix, Maurice et Hallyn, Fernand (1987), *Méthode du texte. Introduction aux études littéraires,* Paris, Duculot.

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

Genette, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Le Seuil.

———————— (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.

———————— (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.

Hitchcott, Nicki (2006). « Calixthe Beyala : Prizes, Plagiarism, Authenticity », *Resarch in African Literature,* vol. 37, n° 1, p. 100-109.

Jeune Afrique (1996). n° 1876-1877, du 18 au 31 décembre, p. 70-77.

Lejeune, Philippe (1980). *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil.

Mataillet, Dominique (1996). « Le cas Beyala », *Jeune Afrique*, n° 1876-1877, p. 70-74.

———————— (1993). « Qui êtes-vous... Calixthe Beyala », *Sepia*, n° 13, p. 3-7.

Mathis-Moser, Ursula et Mertz-Baumgartner, Birgit (2012). *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et Références, 23 », 2012.

Porra, Véronique (1997). « "Moi Calixthe Beyala, la plagiaire !" ou les ambiguïtés d'une "défense et illustration" du plagiat », *Palabres*, vol. 1, n° 3-4, p. 23-37.