

L'épigraphe comme lieu de transgressions esthétiques dans le petit Prince de Belleville, de Calixthe Beyala

Charles-Adolphe Sidibé*

Resume: Calixthe Beyala est une romancière franco-camerounaise qui a beaucoup écrit. En outre, c'est un personnage public très controversé. C'est pourquoi, les accusations de plagiat portées contre elle ont eu une résonance toute particulière. Dans son roman *Le petit prince de Belleville*, par ailleurs le plus mis en cause, elle recourt à l'épigraphe comme élément narratif. Notre propos vise à montrer que l'usage, qu'elle en fait, est la marque d'une écriture originale. Car chez elle, l'épigraphe est tour à tour transformée tantôt en fiction, tantôt en poème avec de nouvelles fonctions et des significations singulières.

Mots-clés: Calixthe Beyala, roman africain, épigraphe, transgression esthétique, sociocritique.

INTRODUCTION

Le recours, par Beyala, à l'épigraphe comme élément esthétique ou comme "principe narratif" éprouvé, a déjà été attesté par bien des critiques (CHEVRIER, 1992, BORGOMANO, BRAHIMI, 1996). En outre, lorsque l'épigraphe est élevée au rang de thème littéraire et participe de la stratégie d'écriture du texte de la romancière, il y a là matière à réflexion.

Aussi, L'usage de l'épigraphe dans *Le petit prince de Belleville*¹ prend tout son intérêt. C'est pourquoi, la question sera abordée sous l'angle de ses caractéristiques, de ses effets singuliers et de ses implications.

* Université de Bouaké, Côte d'Ivoire.

¹ Calixthe Beyala, Albin Michel, Paris, 1992.

1. EPIGRAPHE ET CARACTERISTIQUES FORMELLES

L'épigraphe dans les traditions grecque et latine avait simplement désigné une inscription (chose écrite sur); puis s'étant généralisée dans la tradition occidentale, elle a pris la forme d'une courte sentence, d'une courte citation mise en tête d'un livre, d'un chapitre polir en indique l'esprit.

Ainsi une des caractéristique premières de l'épigraphe est-elle la brièveté de son énoncé; alors que Beyala ne semble pas avoir observé ce principe de base et l'on est frappé par la longueur inhabituelle de ses épigraphes. En effet les épigraphes les moins longues ont plus de vingt lignes (épigraphe 1 et 7, BEYALA, 1992: 7, 81) pendant que les plus longues ont plus de soixante lignes (épigraphe 15 et 18, BEYALA, 1992: 189, 213).²

L'énoncé de l'épigraphe beyalaéenne du fait de sa longueur, devient texte, texte narratif récit et même fiction car on y retrouve les marques du genre romanesque, c'est-à-dire une histoire, des personnages, des thèmes, des indices d'énonciation, des formes discursives d'expression, etc.

Il faut noter, ici, que l'énoncé est un mélange de discours et de récit. Il arrive même que le texte de l'épigraphe se transforme en poème, en prose poétique avec les constantes formelles de l'univers de la poésie moderne: systèmes hybrides de vers et de versets, d'images originales et variées en dehors de toute convenance logique, etc.

Beyala propose *in fine* des transformations formelles à l'épigraphe qui rappellent les l'transgressions esthétiques telle que la sociocritique, selon Pierre Barbéris,³ les envisage. Aussi est-il plus que temps de nous appesantir sur les caractéristiques formelles que Beyala donne à voir de l'épigraphe dans *Le petit prince de Belleville*.

1.1. L'épigraphe: un cas de transgression esthétique

L'épigraphe va connaître, avec Beyala, d'imprévisibles métamorphoses faisant d'elle tantôt un texte aux caractéristiques de la prose, tantôt un texte aux caractéristiques de la poésie.

² Pour la commodité de notre analyse, les épigraphes seront numérotées de 1 à 21.

³ In: *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1996: "Tout texte transgresse un Art poétique, et les querelles littéraires portent toujours sur le style... Ecrire autrement a toujours une signification politique", p.141.

1.1.1. L'épigraphe comme texte prosaïque L'épigraphe sur le plan fictionnel

Les épigraphes du texte s'apparentent ici, à un récit qui se rapproche, lui aussi, du discours d'un personnage (Abdou Traoré) qui raconte sa propre histoire faite de démêlés avec sa famille et la société française.

Il faut, d'entrée de jeu, dire que cette histoire fait concurrence à la narration de son fils Loukoum. Conséquence, nous avons une situation inédite ou un élément paratextuel (l'épigraphe) semble remettre en cause certains aspects événementiels, du texte narré par l'instance narrative principale. Plutôt que le traditionnel enchâssement d'un texte dans un autre, nous sommes en présence d'un micro-récit qui s'oppose, qui rivalise avec le récit lui-même.⁴

L'histoire d'Abdou est, certes, le récit d'événements qui vont être racontés ou qui ont été déjà racontés. Cependant, l'on doit faire le constat de l'inexistence de rapport entre événements et actions comme dans le récit traditionnel parce que son histoire est aussi celle d'une crise psychologique, d'une tragédie intérieure dont l'intérêt d'étude se trouverait plutôt dans l'identification des différentes étapes.

Malgré l'absence d'actions réelles, l'analyse de cette crise, à la lumière du modèle fonctionnel de Brémond, ne manque pas de mordant. En effet, les réflexions et les méditations d'Abdou peuvent être insérées dans la triade de Brémond: virtualité d'action, passage à l'acte (actualisation ou non-actualisation) et résultat (réussite ou échec):

- 1 - Ainsi la virtualité d'action correspondrait-elle à sa tentative de résoudre la crise familiale et sociale, de juguler les différentes tensions nées de son inadaptation aux valeurs et à la civilisation françaises.
- 2 - Quant au passage à l'acte, il devrait être compris comme étant l'ensemble des réactions (le repli sur soi, les monologues et les conversions avec "*I'ami*") de celui-ci face aux multiples conflits qu'il vit. En outre, l'actualisation de l'acte pourrait se résumer à la question: comment tente-t-il de les gérer et les dénouer? Or, les

⁴ La concurrence entre récit et micro-récit rappelle le constat fait par Rangira Béatrice Gallimore dans "Une écriture polymorphe", chap. IV in *L'œuvre romanesque de Calixthe Bevala*, l'Harmattan, Paris, 1997, p. 145.

réflexions et les méditations d'Abdou sont autant de moyens d'actions, de réactions et d'attitudes concrètes. Suite à cela, l'on se rend, effectivement compte que ses pensées correspondent à ses absences de réactions, de réponses et à ses silences et cela dans le récit principal:

Quand ils voient la Soumana habillée comme ça... Mon père la regarde comme si elle était un tas de boue...

-Va m'enveler ça! dit mon papa.

La Soumana a baissé la tête. Elle est partie se changer... ils se sont assis et M'am leur a servi un thé à la menthe. Mon papa a cassé de la cola. Il a donné une lune à mon oncle Kouam (BEYALA, 1992: 97).

A contrario, les défauts de réactions, de réponses et ses silences dans le texte principal trouvent leurs explications et leurs commentaires dans l'épigraphe:

Oh l'ami, la catastrophe a sonné à ma porte. Les femmes se sont vidées, à mon insu. Elles ont ôté leurs pagnes et revêtu leurs corps de mousseline... Depuis quand, l'ami, dans quel pays gouvernent les femmes? (BEYALA, 1992: 137).

- 3 - A quel résultat, Abdou aboutit-il? Bien évidemment à un échec programmé, car le déficit de communication dans sa propre famille, son isolement volontaire, l'aide et le secours sollicités chez "l'ami" mais qui ne sont jamais arrivés, sonnent bien le glas des revers qu'il connaît par la suite: l'implosion familiale et la prison.

Toute histoire étant avant tout une histoire de personnages, le moment est donc venu d'aborder la question du personnage dans l'épigraphe de Beyala.

Ici, il ne s'agira ni de construction encore moins de reconstruction du personnage par la lecture mais plutôt de voir les distorsions que Beyala fait subir au statut des personnages.

De prime abord, il faut relever le changement de statut d'Abdou Traoré. De personnage secondaire dans le texte, il accède au statut de personnage principal. De héros de l'histoire dans le paratexte, et cela par le truchement d'une "autobiographie fictive" ou comme narrateur-protagoniste, il tente de reprendre à son compte tous les événements familiaux et sociaux.

Autre particularité du personnage, les caractérisations physiques et morales des personnages ne sont pas reprises dans la version des événements que propose Abdou. En outre, les informations données par Abdou sont partiales, subjectives et parfois sur un ton ironique: “*Ainsi les autres peu à peu... viennent nous déranger*” (BEYALA, 1992: 7) En dehors de “*l’ami*” qui est le seul personnage nouveau, tous les protagonistes du texte principal sont évoqués mais jamais à travers leur nom, ni leur prénom ou leur surnom: *les femmes... mon fils*”.

L'épigraphe, comme nous n'avons cessé de le ressasser, se veut être récit, fiction. Dans cette option, peut-on véritablement y trouver une intrigue?

Si l'on considère la définition et la classification de Norman Friedman, nous pouvons affirmer que les épigraphes se présentent sous la forme d'une intrigue mais d'une “intrigue mêlée” qui se trouve donc aux frontières de l'intrigue tragique, de l'intrigue de sanction et de l'intrigue de l'intime.⁵

En effet, le parcours d'Abdou connaît une fin douloureuse et il doit assumer seul, non seulement, la responsabilité des conflits familiaux mais aussi la responsabilité des problèmes engendrés par sa non intégration dans la société française.

L'histoire d'Abdou Traoré est marquée par l'échec, dont la prison en est un des aspects: Abdou n'ayant pris ni la mesure des mutations dans sa propre famille encore moins des valeurs de la société française. Dans la dernière épigraphe (BEYALA, 1992: 253), il évoque ses déboires en famille et sa brève arrestation qui sonnent comme une sanction, comme une punition. Nous venons de montrer, nous l'espérons, que l'épigraphe beyalaéenne s'apparente bien au récit, à la fiction car elle en possède bien des caractéristiques originales: mise en abyme, personnages, intrigue mêlée, etc.

Cependant, la bipartition méthodologique nous impose de regarder du côté de la narration: c'est-à-dire la manière dont la fiction est racontée dans les épigraphes.

⁵ N. Friedman cité par J-P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles-Paris, éd. De Boeck-Duculot, 1989, p.64. Voir aussi, *La fiction de l'intime* in BLGC, Paris, n° 27, automne 2001, p. 90.

L'ÉPIGRAPHE SUR LE PLAN NARRATIF

De façon générale dans la tradition romanesque française, la chronologie des faits coïncide avec leur disposition dans la narration car, à un événement correspond une cause ou la conséquence de celle-ci et cela dans le sens d'une causalité de type événementiel (GOLDENSTEIN, 1984: 84). Il en est de même du récit d'Abdou: sa présence à Paris entraîne de facto "*l'Éducation OBLIGATOIRE*" de ses enfants bien qu'il n'en partage pas les méthodes qu'il trouve trop normatives et aliénantes pour l'africain (BEYALA, 1992: 7).

À côté de ce type de l'causalité événementielle, l'ordre logique du récit tient à une causalité psychologique puisque Abdou n'agit réellement pas. Il médite, pense et ce sont ses méditations et ses pensées qui tiennent lieu d'*actions* dans toutes les épigraphes.

Un autre aspect non moins pertinent de la relation entre le récit et la narration vient caractériser la psychologie d'Abdou: il s'agit de la "fréquence narrative". En effet, Abdou raconte un nombre incalculable de fois la crise familiale et sociale. Ce qui donne une caractéristique thématique répétitive à son histoire.

Abdou en tant que narrateur-personnage est introverti et homodiégétique. Par conséquent, son récit s'inscrit dans la perspective de la focalisation interne. La présence d'une fiction de l'intime est un des aspects patents de cette introversion.

À l'évidence, le récit d'Abdou se présente sous la forme d'un "récit dans le récit" ou "l'histoire contenue", celle d'Abdou, explique, commente les événements et les faits de "l'histoire contenante" (DUMORTIER, PLAZANET, 1986: 118), celle de son fils Loukoum.

Ainsi une relation logique de types événementiel et thématique lie-t-elle l'épigraphe au texte principal puisque les explications et les commentaires d'Abdou traduisent son désaccord avec les opinions entendues et les comportements observés dans sa famille ou dans la société.

Bien que l'épigraphe ne fasse pas cas du lieu où Abdou médite, nous pouvons situer sa narration par rapport à l'axe chronologique; le récit d'Abdou fait apparaître deux types de narration: en dehors de l'épigraphe 1 (qui propose une narration antérieure ou son discours anticipe les faits et les événements), toutes les autres épigraphes relèvent de la narration ultérieure.

Cet autre constat peut être fait sur la narration de l'épigraphe beyalaéenne; en effet, vue d'un certain angle, elle s'apparente aussi aux catégories du roman du "jell"; les épigraphes, qui sont à la première personne, rappellent bien l'autobiographie sauf qu'ici, au lieu d'avoir une identité commune auteur-narrateur-personnage, nous avons, certes, un narrateur et un personnage identiques cependant fictifs. Aussi, l'épigraphe est-elle une "autobiographie fictive".

1.1.2. L'épigraphe comme texte poétique

S'interroger sur une éventuelle dimension poétique au *Petit prince de Belleville* en général et à l'épigraphe en particulier peut paraître incongru parce qu'il se trouve beaucoup de gens aujourd'hui pour affirmer comme Jean Cohen qu'il existe: "une "antinomie fonctionnelle" des langages de la prose et de la poésie: la première aurait pour but de fournir des "informations", la seconde des "expressivités" (ADAM, 1992: 23).⁶

Or, l'épigraphe de Beyala contredit cette prescription en proposant par endroit des récits poétiques ou des poèmes en prose qui fourmillent d'informations. Il est donc tout à fait inutile de dire que chez Beyala la distinction prose versus poésie perd toute pertinence.

Aussi, les remarques générales qui vont suivre, devront-elles fonder notre opinion sur le caractère poétique de l'épigraphe beyalaéenne.⁷ Par conséquent, le premier lieu du texte poétique est son inscription dans l'aire scriptovisuelle de la page.

LE RÔLE DE LA TYPOGRAPHIE ET DE LA PONCTUATION

Les ressources typographiques et la ponctuation poussent à une lecture visuelle de l'épigraphe et c'est donc à dessein que Jacques Anis affirme qu'elles

⁶ Jean Cohen cité par J.-M. Adam.

⁷ Il faut rappeler que la tradition occidentale de l'épigraphe n'est pas coutumière de l'inscription poétique alors que la tradition grecque (avant JC) l'était. Bien que rares, on pouvait rencontrer des inscriptions funéraires métriques, des poèmes et même des poèmes longs in *Encyclopédia Universalis*, Paris, 1984, corpus 7, p. 51.

font partie du sens et parle alors de “VI-LISIBILITE” du texte poétique. Ainsi ponctuation et typographie ne sont-elles pas un corps étranger, ni un élément de “cosmétique” mais: “un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles” (ADAM, 1992: 29).⁸

L'épigraphe beyalaéenne répond-t-elle aux exigences ci-dessus évoquées? Qui, l'image typographique de l'épigraphe est tout d'abord remarquable par le changement de caractères; le projet typographique consiste essentiellement dans l'usage de l'italique et occasionnellement de la capitale d'imprimerie. La valeur d'un tel choix est tout à la fois rythmique et surtout sémantique car le caractère en italique rompt, de facto, avec le caractère du texte principal; l'italique opérant dans l'épigraphe comme une voix de commentaire doublant en quelque sorte la voix énonciative du texte de Loukoum.

L'utilisation de ce procédé de marquage correspond à un renforcement énonciatif. Nous avons relevé plus haut la tentative du père Abdou de se démarquer du récit de son fils et le choix d'un caractère différent pourrait être interprété comme participant de cette stratégie.

En sus, l'usage de la capitale d'imprimerie sur certains mots ou suite de mots contribue au renforcement énonciatif, à une focalisation sémantique et constitue l'autre aspect important de cette image: “*Education OBLIGATOIRE... DEBROUILLEZ-VOUS!... MA MAISON*” (BEYALA, 1992: 7, 21, 81).

La focalisation sémantique traduisant tantôt à travers le ton martial les rapports de forces, tantôt un mot d'ordre, un programme d'action à l'intention de l'immigré.

Le blanc typographique, quant à lui, est absent de l'épigraphe. Ce qui pourrait remettre en cause la dimension poétique surtout qu'il est et reste une composante fondamentale du rythme. Néanmoins, l'alinéa semble pallier la défection du blanc. L'alinéa est, ici, l'expression du silence et de la gravité surtout lorsqu'il est imposé parfois à toute une suite de propos: l'épigraphe 4 en est une parfaite illustration (BEYALA, 1992: 51).

Beyala propose, au demeurant, l'arythmie à ses épigraphes dans lesquelles elle fait une place importante à l'hétérométrie et à un système hybride de verso

la rime, quant à elle, est inexistante ou occasionnelle, avec pour conséquence de produire un *effet* de disjonction dont le résultat est encore le silence.

A côté des éléments qui tracent les contours de l'image typographique, on y rencontre la ponctuation. Et ce que Beyala en fait, est assez significatif d'un réel talent de poétesse. La ponctuation vue sous l'angle statistique vient nous donner raison. En *effet*, une étude bien que sommaire fait apparaître les dominantes suivantes: le point, la virgule, le point d'interrogation et d'exclamation, etc.

En tout état de cause, l'on peut constater aisément chez l'écrivaine camerounaise que, signes pausaux et signes mélodiques cohabitent pour donner à l'épigraphe une dimension poétique effective.

Dans l'épigraphe, le point et la virgule, qui sont les plus nombreux, possèdent plus d'une valeur; tantôt ils créent une rupture sémantique entre les éléments d'un syntagme, tantôt ils suppléent l'absence même de relations sémantiques et parfois encore, ils rythment normalement la phrase: "Paris. Une image, un parfum, un mirage sans soleil, sans arbres" (BEYALA, 1992: 21, 155).

Aussi restent-ils dans leur rôle traditionnel ou ils concourent à la construction syntagmatique des phrases.

Toutefois, le point, tout particulièrement, marque, sur le plan sémantique, l'expression de la brutalité, de la violence et de la contrariété dont Abdou se dit être la victime dans sa vie parisienne (BEYALA, 1992: 7, 101, 189).

Les autres signes de ponctuation qui s'inscrivent dans la rubrique des signes mélodiques valorisés par Beyala sont les suivants: le point d'exclamation, le point d'interrogation, les deux points, les points de suspension, les guillemets et le tiret.

Le point d'exclamation vient comme une surdétermination à des isotopies textuelles particulières:

"DEBROUILLEZ-VOUS! Débrouillez-vous! Volez! Pillez!" (BEYALA, 1992: 21).

Alors que le point d'interrogation joue un rôle de suppléance dans les structures parataxiques (BEYALA, 1992: 253).

Il arrive aussi que point d'interrogation et point d'exclamation soient l'expression de divers moments psychologiques d'Abdou Traoré: inquiétudes, troubles quand ce n'est pas la surprise ou l'étonnement, la perplexité, l'ignorance, le questionnement de celui qui se trouve écartelé entre deux mondes, entre deux systèmes de valeurs.

Les deux points sont les seules marques qui annoncent les discours cités en l'absence de signes conventionnels comme les guillemets ou le tiret (BEYALA, 1992: 21, 101, 165)

Les points de suspension ont aussi une valeur sémantique car ils surviennent toujours pour marquer la contrariété ou l'impuissance d'Abdou face à la désintégration du tissu familial. Parfois encore points de suspension et point d'interrogation marquent le sous-entendu et se doublent même d'un implicite: "*Qui suis-je après tout? Je n'existe même pas alors...*" (BEYALA, 1992: 117, 177, 131, 253).

Les guillemets indiquent en général des discours cités alors que Beyala les utilise comme renforcement énonciatif afin d'insister, de montrer le sérieux ou la gravité d'une situation (BEYALA, 1992: 169).

Quant au tiret, il est souvent utilisé par Beyala soit en situation d'incise syntaxique à valeur explicative ou commentative (BEYALA, 1992: 7, 51), soit comme dans l'épigraphe 5 en situation d'annonce, appuyé par un *et* de relance (BEYALA, 1992: 59).

Toujours sur le chapitre de la ponctuation, Beyala semble avoir fait sienne l'attitude des poètes modernes qui "ponctuent peu". En effet, elle ponctue d'une part avec beaucoup de fantaisie; ce qui correspond à la "déponctuation" selon Gérard Dessons et dans certaines épigraphes (BEYALA, 1992: 101, 165). l'inflation dans l'usage du point est manifeste. Ce sont donc le point et la virgule dans leur emploi abusif qui, dénaturant la syntaxe, sont les instruments majeurs de la "déponctuation" de l'épigraphe: "*Dure la fêlure. La brisure. La blessure*" (BEYALA, 1992: 189, 213).

A contrario, elle supprime les signes de ponctuation (deux points, guillemets), dans des situations de dialogues avérés. C'est à ce moment là que

l'on parle de "non-ponctuation" (BEYALA, 1992: 51, 59, 81, 101, 165, DESSONS, 1996: 52).

A l'instar des poètes modernes, Beyala s'émancipe très nettement du moule poétique conventionnel. La gestion de la ponctuation et de la typographie telles que proposée par Beyala suit parfaitement les mouvements de la parole dans l'écriture. La présence de structures syntaxiques autant dans l'épigraphe que dans le texte principal contribue à relever de façon criante les dispositions poétiques de l'écrivaine.

LE "PARLER" DES IMAGES

La poésie moderne a donné à l'image, à la figure de style une place et un rôle de plus en plus important malgré son caractère flou et complexe. Marque incontournable du langage poétique, elle s'inscrit dans l'espace textuel et conditionne au même titre que d'autres éléments (rythme, prosodie) la signification du texte poétique.

L'étude du "parler" des images est donc une étude nécessaire dans la recherche certes du sens, mais de la poéticité du texte, parce que le langage des "images" suscite des liens singuliers entre le monde et les mots pour aboutir à une présentation originale de la réalité sociale.

Et c'est cette présentation originale de la réalité sociale que la "poétesse" Beyala donne ici à voir.

Elle fait de son personnage Abdou Traoré un "rhetor" hors pair et dont le discours est sous-tendu par un usage généralisé de l'image. En plus, l'on peut relever la parfaite adéquation entre l'usage des images et le statut du "héros" de l'épigraphe: tantôt avocat de la cause africaine tantôt victime de la confrontation des deux systèmes de valeurs.

En tant qu'ornement du discours, l'image agit comme médiatrice à la pensée. Aussi, doit-elle être perçue comme une réalité à plusieurs facettes:

- Image-argument au service d'un discours critique qui donne, très souvent, de la causticité aux propos que Beyala prête à son personnage;

- Image-masque pour minorer, atténuer le choc de la réalité des bouleversements à venir et voire cacher l'inéluctable échec qui se déroule sous ses yeux.

L'épigraphe exhibe une large gamme de figures et de tropes: figures de construction, de pensée, de sens et autres figures portant sur le signifiant, etc. Et ce sont à la comparaison et la métaphore que vont les préférences de la "poétesse".

Comme figure dominante, la comparaison est bien usitée surtout comme image-argument. Abdou Traoré s'en sert beaucoup pour mettre en parallèle la société africaine et la société française afin de mieux traduire leurs incompatibilités, les difficultés d'adaptation ou d'intégration ou encore pour plaider l'interculturalité des deux mondes: "*je tombe comme une pierre dans un puits noir...*" (BEYALA, 1992: 177, 213).

Quant à la métaphore, son riche univers lui sert d'image-masque pour dissimuler la réalité, ses états d'âme, son drame intérieur, son incapacité à jouer son rôle de refuge et de repère devant des épouses déboussolées qui cherchent leurs marques: "*La nuit ceint mes reins de solitudes et déshabille ma mémoire... l'aube de la perdition baigne ma maison*" (BEYALA, 1992: 21, 155).

La métaphore, agit enfin comme une voile pour minorer un bilan douloureux et pour occulter l'échec et échapper ainsi à la censure familiale et sociale: "*j'ai un fils qui ne me prolonge pas*" (BEYALA, 1992: 231).

Les images qui sont donc des constituants incontournables du discours poétique apportent à leur tour la preuve de la poéticité de l'épigraphe et par voie de conséquence achèvent de convaincre de l'originalité et des qualités d'écrivaine de Beyala.

2. L'ÉPIGRAPHE: FONCTIONS ET SIGNIFICATIONS

2.1. L'épigraphe et ses fonctions

D'élément paratextuel tout à fait commun, l'épigraphe de Beyala semble proposer des fonctions esthétiques majeures. En effet, elle fait office tour à tour de récit dans le récit, de texte autobiographique et de fiction de l'intime.

Beyala offre une variation de la mise en abyme à partir de cet élément paratextuel: l'épigraphe devient texte-adjuvant au texte principal et leur complémentarité fait d'eux un élément esthétique de premier ordre. L'épigraphe est en situation d'emboîtement décalé puisqu'il est en dehors de "l'histoire contenante". En outre, cette complémentarité fait apparaître une écriture du double, un binarisme (fond, forme) très subtil.

L'autrice de *Le petit prince de Belleville* s'inscrit comme nous l'avons déjà signalé, dans la perspective autobiographique dont la particularité est de présenter le récit d'une histoire qui tourne autour de la dualité narrateur-personnage et qui sont eux-mêmes des réalités fictives. Dans l'épigraphe beyalaéenne, le pacte autobiographique n'est pas respecté bien que le narrateur et le personnage principal (Abdou Traoré) soient une et une seule entité, leur rapport à l'autrice, personne physique n'est pas établi.⁹

La fiction de l'intime peut être considérée comme une narration de la vie intérieure ou comme une écriture du moi dans toutes ses variantes: monologue intérieur, confessions, rêveries, etc.

Quel est le rapport de la fiction de l'intime à l'épigraphe? Le rapport de la fiction de l'intime à l'épigraphe est patent si l'on tient compte du fait que le personnage principal, se trouve dans une attitude de repli sur soi. Aussi sommes-nous en présence d'un intime de l'épigraphe.

L'inadaptation du père de Loukoum aux règles de vie de la société française le pousse inéluctablement à s'éloigner des autres dans un mouvement vers l'intérieur de son moi. Et l'épigraphe offre les formes achevées de cette vie intérieure dont les contours prennent plusieurs facettes: repli sur soi, introspection, examen de conscience, etc.

Sa vie intérieure fait l'objet d'une occultation à travers son refus de partager avec personne l'acuité des problèmes familiaux et sociaux qui se posent à lui et cela dans "l'histoire contenue". C'est donc dans l'épigraphe qu'il s'ouvre à travers échappées imaginaires et monologues intérieurs.

L'intime chez lui prend le chemin d'un intime personnel au détriment d'un intime partagé que lui offre le foyer familial, lieu archétypal de l'intimisme.

⁹ Infra, p. 3.

L'on peut constater les contradictions du personnage principal qui, s'accommodant mal des valeurs occidentales, développe dans son repli sur soi, des aptitudes à l'individualisme.

Les marques de l'individualisme du "héros" se trouvent dans les monologues et les formes de dialogue qui jalonnent les épigraphes. Beyala, respectant l'esprit de l'épigraphe, fait parler quelqu'un ou du moins laisse parler quelqu'un: Abdou Traoré.

Aussi Abdou a-t-il l'exclusivité du discours en tant que locuteur et personnage principal de son récit. Le destinataire premier de ses propos, c'est d'abord lui-même et plus exactement sa conscience. Il vit une crise de conscience, il fouille au plus profond de lui-même, dans son intériorité pour faire partager sa vision du monde nouveau dans lequel il vient de s'exiler mais également pour faire partager ses appréhensions au sujet des principes du mode de vie français qu'il n'arrive toujours pas à comprendre: "*Etrange civilisation qui juge l'enfant selon des critères et des notes ou son intelligence est chiffrée*" (BEYALA, 1992: 7).

Le personnage de Beyala utilise les deux formes courantes de monologues: ordinaire et intérieur et le rappeler n'est pas vain.

Dans son élocution solitaire, Abdou Traoré rapporte soit ses propres propos, soit ceux des membres de sa famille ou d'autrui. Et les signes de ponctuation (guillemets, deux points, les tirets, etc.) viennent toujours matérialiser l'énonciation directe ou indirecte: "Elles m'accusent". Tu es le *bourreau* de notre âme. Tu te *crois charitable*, tu es *froid* comme une lame. Tu ne tues pas, mais tu *voles* la *vie* de chaque instant" (BEYALA, 1992: 169).

Par ailleurs, dans le monologue intérieur, notre héros parle de lui-même à lui-même. Ici, l'espace est clos, intime. C'est un lieu d'isolement où personne d'autre n'intervient à part lui (SALADO, 2001: 87).¹⁰ Ainsi, chaque épigraphe est fortement dominée par l'écriture du "je": "... *écoute*: je suis venu dans *ton* pays *pour* sauver ma mort car seuls *les* morts peuvent sauver *leur* peau" (BEYALA, 1992: 51, 59).

L'intime de l'épigraphe présente également des formes hybrides qui ne manquent pas d'intérêt. Certaines épigraphes se présentent sous la forme de

“poème monologique”. En effet, on constate une dimension poétique dans le discours du sujet qui monologue; un discours poétique qui est présent dans la quasi-totalité des épigraphes.

L'autre forme hybride est un “dialogue monologique”, autrement dit, un dialogue dans un monologue; situation narrative que Sylvie Durrer a aussi appréhendée dans ses études sur le dialogue: “on observe tant sur le plan stylistique que sur le plan typographique, une dissolution du dialogue dans le récit englobant” (DURRER, 1999: 39).

Le discours d'Abdou Traoré semble s'adresser à un destinataire ou plutôt à plusieurs allocutaires au statut bien particulier.

D'abord le père de Loukoum s'adresse à lui-même pour tantôt chercher des réponses, tantôt se convaincre des changements qui s'opèrent sous ses yeux et cela dans le cadre du monologue:

Et mon âme? Eh bien mon âme s'accroche aux voyages inaccessibles.
Mal en chair par le poison de l'exil.
Je suis si peu de ce monde que je préfère céder (BEYALA, 1992: 7).

Ensuite, l'on peut se rendre compte que ses adresses sont destinées à un autre allocutaire qui fait office de narrataire: “*Ainsi, les autres peu à peu viennent nous déranger... Je peux tout vous raconter*” (BEYALA, 1992: 7, 165).

Enfin, Abdou Traoré s'entretient dans certaines épigraphes avec un interlocuteur qui est en fait un personnage identifiable sous le nom de “*l'ami*”. Cet allocutaire primaire (DURRER, 1999: 46) est plus qu'un ami, c'est le confident avec qui les apartés sont nombreux et qui est sans cesse sollicité, l'attention est demandée et les conseils attendus:

Non, l'ami, cesse de me décrocher des paroles blessantes... Voudrais-tu me voir descendre plus bas, sans que l'air témoigne de ce qui a été?... Parle-moi de moi. Dis-moi la foule... Que faire l'ami? Dis-moi, l'ami, comment tais-tu? (BEYALA, 1992: 37, 71, 165, 169).

Cependant, ici, l'allocutaire primaire a, la singularité de ne jamais répondre aux sollicitations, aux interpellations d'Abdou comme s'il s'agissait d'un narrataire; laissant ce dernier face à lui-même dans un jeu de questions et de réponses.

2.2. L'épigraphe et ses significations

S'interroger sur le sens à donner à l'épigraphe beyalaéenne permet de faire apparaître plus d'une signification.

Nous avons pu constater, sur le plan de la fiction, que l'épigraphe en tant qu'élément paratextuel faisait concurrence au texte principal et cela était particulièrement perceptible entre les personnages du père et du fils.

En effet, dans le récit principal, le fils est le narrateur et le héros de l'histoire ou le père pourrait passer pour antihéros au vu de ses difficultés d'intégration. Dans l'épigraphe, il y a une inversion des rôles, un coup de théâtre où le père est devenu narrateur et héros de son histoire, héros au regard de ses prises de position sur l'Afrique, ses traditions, ses cultures.¹¹

Aussi, assistons-nous à un processus de réhabilitation du père à travers sa situation de narrateur-protagoniste dans les épigraphes; c'est l'histoire du fils se trouvant, par voie de conséquence, revue et corrigée.

Abdou Traoré dans l'épigraphe devient bien vite un "héros problématique" devant la pression familiale et sociale, devant son refus d'une intégration devenue inévitable, devant son impuissance à annihiler les mutations qui s'opèrent dans sa famille et sous ses yeux: "*Oh l'ami, la catastrophe a sonné à ma porte... Et elles prennent l'initiative. Elles me font l'amour et j'ai honte*" (BEYALA, 1992: 137).

Sans pourtant être décrit, l'état psychologique d'Abdou Traoré transparait dans l'épigraphe. Alors que dans le récit de Loukoum, le père semble s'être muré dans le silence et réfractaire à l'environnement ambiant.¹²

Face au choc des réalités, il se tait mais retrouve et donne de la voix dans l'épigraphe. C'est justement l'intime de l'épigraphe avec ses nombreux monologues qui en apportent la preuve.

L'épigraphe devient donc un espace privé, libre de toute surveillance, une tribune où il peut enfin défendre son point de vue, se dédouaner, faire partager l'opinion de quelqu'un pour qui les changements vont trop vite et dont l'esprit y est mal préparé.

¹¹ Infra, p. 2.

¹² Idem.

Pour le “héros problématique”, l’épigraphe se transforme en refuge ou il peut exercer son droit à la parole et son pouvoir de chef de famille. Malheureusement, l’espace de son pouvoir, de son autorité s’effrite inéluctablement devant la longueur de son exil: “*je m’étonne toujours d’être si peu. Même pas un sexe depuis que les femmes pèsent sur mes épaules et chient sur ma tête*” (BEYALA, 1992: 155).

La position privilégiée offerte au père de Loukoum nous interpelle sur la posture de la romancière elle-même qui nous paraît ambiguë: pourquoi le récit du père précède-t-il celui du fils (BEYALA, 1992: 7)? Pourquoi Beyala se donne-t-elle tant de mal à extraire le père, “antihéros”, de l’atmosphère familiale et sociale délétère qu’il a contribué à créer. Surtout quand on se rappelle l’attitude très critique de l’auteurice de *Le petit prince de Belleville vis-à-vis* de nos sociétés phallogocentriques africaines. Toutes ces interrogations trouveraient commentaires dans une étude de la psyché de cette dernière.

C’est enfin la lente dégradation familiale et sociale qui justifie ce repli sur soi à travers l’isotopie de la claustration et de toutes les images rattachées à elle. Ainsi, son isolement lui permet de recouvrer un peu de dignité, d’échapper au déshonneur face à ce qui pourrait passer pour une “hérésie”.

Confronté à cette “hérésie” familiale et sociale, le bilan que fait Abdou Traoré est amer et le constat d’échec patent. Le sentiment d’échec et d’impuissance sont des leitmotiv qui reviennent sans discontinuité dans son discours.

L’isotopie de l’échec, par exemple, est traduite par un certain nombre de verbes récurrents: *accepter, céder, défaire, perdre, résister, envahir*; etc. L’échec est surtout marqué par l’implosion du noyau familial ou un vent de révolution semble avoir soufflé:

La femme a changé. Elle a travesti son pagne en pantalon... Depuis que les femmes servent de longues rasades d’indépendance dans ma maison, depuis qu’elles boivent de cette sève, j’apprends à ne plus être un homme (BEYALA, 1992: 165, 169).

Mes femmes me boudent... Voilà que mon fils... m’invente d’autres langages... déplace les rapports de force... renverse les alliances à mon détriment... Tu sais l’ami, un père bafoué est comme un mari jaloux... mon fils peu à peu ne m’écoutait plus (BEYALA, 1992: 205, 213).

La phase ultime de l'échec d'Abdou Traoré reste incontestablement l'épisode de la prison qui consacre l'échec social; celui de sa non-intégration à la société occidentale: "*D'ailleurs, ils sont venus me chercher... je sais aujourd'hui ce que c'est que d'être ici, enfermé*" (BEYALA, 1992: 245)

Toutes ces différentes étapes de l'échec sont accompagnées d'un état psychologique qui se traduit en termes d'angoisse, de peur, de désespoir et même de démence:

Je suis devenu fou... j'ai cru sentir l'angoisse. Je /a touche. j'ai cru avoir peur: j'ai peur: j'ai cru être vaincu. je suis vaincu. Mes certitudes s'envolent. Ma tête explose... Dominer mon angoisse et même penser avec lenteur (BEYALA, 1992: 245).

A côté de l'isotopie de l'échec, les épigraphes de Beyala laissent aussi transparaître l'isotopie de l'intégration sociale et de l'interculturalité. En effet, conscient du poids que représente la culture occidentale et de l'acculturation progressive de sa propre famille, Abdou Traoré va se transformer en défenseur des cultures et traditions africaines et en promoteur de l'interculturalité, instruit qu'un "vivre ensemble" est devenu inévitable.

En tant qu'avocat de la cause africaine, l'école est le premier espace d'affrontement d'Abdou avec l'Occident. La pierre d'achoppement est l'opposition des systèmes éducatifs:

Prêter mon fils à d'autres compétences que les miennes – aux hommes et aux femmes que je ne connais pas mais qui, me dit-on, sont certifiés pour la pédagogie. Ainsi l'enfant s'échappe de moi (BEYALA, 1992: 7).

L'autre pierre d'achoppement est la question de la famille avec pour corollaire la condition féminine. Ici, leur désaccord est beaucoup plus profond parce touchant au fondement même de la société.

Tour à tour, Abdou va justifier la nature de la relation homme/femme, va expliquer la justesse de la polygamie, parfois même à partir de la religion.

A contrario, il fustigera la conception occidentale qui, accordant trop de liberté à la femme, finit par mettre en péril la famille et la société:

... j'assure ma descendance en misant sur plusieurs femmes... Là s'explique la nécessité pour tout homme d'être polygame... La légende dit que ta femme a

la cuisse aussi légèrè qu'une plume d'oiseau. L'indépendance de la femme est une mauvaise graine que l'homme doit jeter dans la poubelle. S'il rate sa lancée, elle tombe et pousse n'importe où. Même entre ses jambes (BEYALA, 1992: 51, 101, 177, 195).

En tant que promoteur de l'intégration sociale et l'interculturalité, Abdou Traoré a pris très tôt conscience qu'au delà de l'opposition des cultures, qu'au delà de leurs différences, il devra avec "*l'ami*" envisager une cohabitation sociale et raciale. Et c'est aussi le sens du plaidoyer qu'il développe dans les épigraphes.

Si Abdou plaide pour l'intégration, c'est qu'il a conscience de la durée du séjour et des difficultés de l'exil:

... et si la nuit obscure annonçait des jardins éblouissants? Si l'ombre soudain traversée d'éclairs se déchirait révélant le jour promis?... J'attends toujours. Vingt ans. Vingt années longues comme la tristesse... La fortune a ouvert ses ailes, l'exil a commencé. Je suis venu dans ce pays par le gain, expulsé du mien par le besoin. Je suis venu, nous sommes dans ce pays pour sauver notre peau, acheter le futur de nos enfants (BEYALA, 1992: 21).

Malgré le constat que les Africains sont mal acceptés et même rejetés, ses propos et le ton de son discours restent empreints de cordialité, d'invitation à cohabiter:

Nous marchons en parallèle, acrobates sur la corde raide qui nous sépare, entre deux abîmes de réalités adverses. Le jour occulte la nuit. Et les réveillent les silences du jour: A la fin, il faut pourtant que le jour l'emporte et que nous fassions la lumière... laisse-moi, pour une fois – renonce à l'esprit de conquête, de domination, de jouissance. Une seule fois. Enlève ta toge pourpre, garde tes mains nues et écoute... Car l'amitié règle bien des questions en suspens (BEYALA, 1992: 37, 51, 71).

Les conditions de vie humiliante et de sous-homme proches de l'esclavage, les brimades morales et physiques, dont les épigraphes 7 et 8 (BEYALA, 1992: 81, 101) se font l'écho, ne semblent entamer le moral et l'humanisme d'Abdou qui continue de croire en l'interculturalité:

Mais l'ami, to i, écoute sans juger, laisse-moi vivre près du monde, le temps d'une étoile... je ne t'en veux pas. D'ailleurs, je t'aime d'indulgence sublime... je n'ai rien fait de mal car ta législation n'a pas intégré mes coutumes...

la législation française a tout prévu. Sauf ça. Deux ou quatre épouses (BEYALA, 1992: 81, 205, 245, 253).

CONCLUSION

Au-delà des emprunts de Beyala tirés du roman de Howard Buten, *Le petit prince de Belleville* reste un roman à l'originalité établie et son autrice, une romancière africaine à prendre très au sérieux.

Avec elle, l'épigraphe subit un renouvellement esthétique en profondeur. D'abord, elle connaît des transformations formelles ou tour à tour elle devient prose puis poème et les deux en même temps. Comme prose ou poème, elle en a les caractéristiques alors qu'originellement rien ne l'y destinait.

Ensuite, les fonctions esthétiques, que l'on y découvre (mise en abyme, autobiographie fictive, fiction de l'intime), contribuent à confirmer la dimension novatrice de l'écriture de Beyala.

Et enfin, les significations qui en découlent montrent bien qu'il ne s'agit d'un banal ornement paratextuel mais d'un principe narratif qui participe à la stratégie de l'écriture de la romancière.

Resumo: Calixthe Beyala, romancista franco-camaronense, é uma personalidade muito controversa. Por isso, as acusações de plágio que lhe foram feitas, nomeadamente em relação ao seu romance *Le petit prince de Belleville*, tiveram uma ressonância muito particular. No entanto, o nosso estudo pretende mostrar que o recurso à epígrafe como elemento narrativo é uma marca de originalidade porque a epígrafe se transforma em ficção, poema com novas funções e significados singulares.

Palavras-chave: Beyala Calixthe, romance africano, epígrafe, transgressão estética, sociocrítica.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, J.-M. *Pour lire le poème*. Bruxelles-Paris: De Boeck/Duculot, 1992. 250p.

BARBERIS, Pierre. La sociocritique. In: *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris: Dunod, 1996 (2^e éd.), p. 121-153.

BORGOMANO, Madeleine. In: *Notre Librairie* num. 125, janvier/février, 1996.

BRAHIMI, Denise. In: *Notre Librairie*, no125, janvier/février, 1996.

- CHEVRIER, Jacques. In: *Jeune Afrique* num. 1645, 16-22 juillet, 1992.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Dunod, 1996. 158p.
- DUMORTIER, J.-L.- Plazanet, Fr. *Pour lire le récit*. Bruxelles-Paris: De Boeck/Duculot, 1986, 185p.
- DURRER, Sylvie. *Le dialogue dans le roman*. Paris: Nathan/université, 1999. 128p.
- GALLIMORE, Rangira, Béatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*. Paris: l'Harmattan, 1997. 220p.
- GOLDENSTEIN, J.-P. *Pour lire le roman*. De Boeck/Duculot, Bruxelles-Paris, 1989, 128p.
- _____. La fiction de l'intime. In: *Bulletin de Littérature Générale et Comparée*, SFLGC, automne 2001, 27: 90-238.
- VALETTE, Bernard. *Le roman*. Paris: Nathan/Université, 1992. 128p.