

DE L'ENTRE-DEUX À L'ÉCRITURE DANS QUELQUES ROMANS DE CALIXTHE BEYALA

Jean Soumahoro ZOH¹

Maître-assistant, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Abstract: *Black-African literature has been influenced, at least two decades ago, by a generation of African writers living in France. Many among these « French-African » writers have intentionally decided to take note of or assume responsibility for their in-between condition. The reality of living between two cultures defines the position of the French-Cameroonian Calixte Beyala. This contribution proposes the re-reading of some of her novels in order to investigate the outcomes of her claimed and assumed posture: this double culture, this divergence and this boundary-line between identities that engender a « writing of tension » rooted in African traditions (customs, beliefs, superstitions...) and open-up to western and extra-western influences. In this way, the author succeeds in integrating African and the Western culture, the local and the global.*

Keywords: *Beyala, identity, in-between, writing, Africa, Western culture.*

1. INTRODUCTION

La littérature négro-africaine est marquée depuis, au moins, deux décennies par l'émergence d'une génération d'écrivains vivant en France, pays à partir duquel ils écrivent. C'est ce qui explique la floraison dans le jargon critique de concepts comme « black parisiens » (Magnier 1990), « franco-africains » (Mambenga-Ylagou 2006), « bâtards internationaux » (Rushdie 1998), « génération transcontinentale » (Waberi 1998), « littérature parisianiste » (Moudileno 2000), « migritude » (Chevrier 2006).

S'ils ont un dénominateur commun: l'exil, ces auteurs n'ont cependant pas la même idée de leur statut identitaire. Selon les conclusions de Jacques Chevrier (2004: 22-24), il y a d'abord ceux qui, victime de « l'aliénation culturelle », ont décidé de tourner le dos au continent noire pour revendiquer leur appartenance pleine et entière à l'identité littéraire française. Il y a ensuite ceux qui, prenant pour accessoire l'appartenance identitaire, revendiquent uniquement leur statut d'écrivain. Et il y a enfin ceux qui, afin d'évacuer tout « dolorisme », ont décidé de prendre acte de leur situation de l'entre-deux, voire de *l'entre-plusieurs*.

Cette prise en charge de la *bi-culturalité* définit l'attitude de l'auteure franco-camerounaise, Calixthe Beyala. « Je suis une Européenne. On appartient à la société dans laquelle on vit, à nos amis, nos amours. Pas à une couleur. Je suis attachée à l'Afrique et

¹ zohjean@yahoo.fr

tout autant à la France », affirme-t-elle dans un entretien avec Patricia Gnasso. Sur ce *bi-culturalisme*, revendiqué et assumé, ou cette migration géoculturelle, se greffe une autre qu'on peut qualifier d'intérieure ou d'ontologique susceptible de favoriser l'élaboration d'une poétique de l'errance. L'objet de la présente contribution est donc de (re)lire quelques uns des textes de la romancière pour y examiner les conséquences de cette migration de nature ontologique s'élaborant par la thématization du déplacement, la convocation de divers imaginaires et l'hybridation du roman.

2. LE VOYAGE ET L'EXIL COMME *TOPOÏ*

L'écriture de Beyala se nourrit du déplacement. On note chez elle un goût maniaque pour le sujet du voyage, pour des personnages pris entre plusieurs cultures. Il est constamment question de départ ou d'envie de départ: « Demain j'irai à Paris » (Beyala 1990a: 281); « Je clamaï Paris » (Beyala 1990b: 120); « Je pris une carte du monde. Je l'étais devant moi. [...] Je traçai une ligne droite: Douala-Paris » (Beyala 1996: 212). On perçoit chez les personnages une inclination, un goût immodéré pour la France, notamment pour sa capitale, Paris, comme l'attestent les propos de certains personnages: « Là-bas [...] il y a la sécurité pour et même pour mon chien » (Beyala 1990b: 120); « Le départ pour Paris est la plus belle chose qui me soit arrivée » (Beyala 1990b: 212).

Véritable pays de cocagne où il suffit de dire « je veux » pour qu'une « tornade de cent millions de francs nous tombe du ciel » (Idem: 212), la France représente pour les Africains, confrontés aux difficultés de tout genre, un espace rêvé. Malheureusement, la désillusion est le plus souvent à la hauteur des attentes. Partis pour faire fortune, ces immigrés se retrouvent dans des bidonvilles aux rues « dégueulasses et des vieux immeubles déchirés » (Beyala 1999: 147) et une totale précarité à l'image de Abou Traoré obligé de se contenter d'un appartement de « deux pièces sans ascenseur où toute la famille s'entasse comme une pile de couverture » (Beyala 1999: 158). Les personnages vivent le plus souvent dans « des univers de réclusion, souvent sous la menace d'une expulsion » (Idem: 280).

La précarité liée à l'immigration n'est pas le lot des seuls personnages africains. Dans *Tu t'appelleras Tanga*, on rencontre aussi des personnages blancs qui abandonnent leur pays pour le continent africain. Comme les Africains qui partent pour l'Occident, ils se retrouvent, eux-aussi, dans une situation d'aliénation totale. C'est l'exemple d'Anna-Claude dont l'aventure sur le sol africain s'est transformée en cauchemar; emprisonnée pour trouble à l'ordre public, elle est violée et déshumanisée. À côté d'Anna-Claude, Beyala place une autre femme occidentale: La Camilla. Délaissée par son époux, cette femme est contrainte à vendre son corps pour survivre.

Nous avons donc affaire, chez Calixthe Beyala, à « des personnages qui sont pris entre un espace originel déstructuré, incapable d'être un espace de bonheur pour ces populations et un monde extérieur qui les rejette ou les marginalise » (Mambenga-Ylagou 2006: 290). En dépit de cette misère, l'exil reste pour les hommes et les femmes mis en scène un acquis et aucun d'entre eux ne pense à l'éventualité d'un retour sur la terre natale. Les propos de Saïda mettent en exergue cette volonté de demeurer en France quel qu'en soit le prix: « Tout ceci pour vous expliquer que nous ne nous plaignons pas. Nous acceptons ces mini-dégâts avec la

digne suffisance de ceux qui abandonnent sans regret leur village et attendent la grande immersion dans les eaux lumineuses de la civilisation » (Beyala 1996: 9).

On peut donc affirmer qu'avec Beyala et les autres « migritudiens », la littérature africaine passe « des personnages incarnant une africanité atavique caractéristique des héros voués corps et âme à leur univers socioculturel originel à des personnages de renoncement ou de hybridité » (Mambenga-Ylagou 2006: 283). Cette inclinaison pour l'écriture du mouvement s'ancre dans l'expérience de migrante de l'auteure. L'exil détermine en effet la vie et l'œuvre de cette écrivaine qui, à 17 ans, quitte le Cameroun, son pays natal, pour la France, précisément pour Paris où elle réside actuellement. « L'exil est ma survie. Je ne dirai pas vie mais survie » déclare-t-elle dans un entretien avec Emmanuel Matateyou (1996: 613). Ses romans sont, dans leur grande majorité, les fruits de cette expérience.

3. LE MALAISE DE LA MÉMOIRE

Plonger dans l'univers romanesque des écrivains migrants, c'est vivre l'expérience d'une existence fractionnée, conséquence du bi-culturalisme. Alors que Naïm Kattan, écrivain québécois d'origine juive irakienne, admet que choisir l'exil, « c'est opter lucidement [...] pour la division de l'être » (Kattan apud Gauthier 1999: 50), Beyala de son côté proclame son attachement aussi bien à l'Afrique qu'à la France. Ses textes témoignent de la cohabitation de deux mémoires culturelles: l'une issue de l'Afrique et l'autre de l'Occident.

3.1 Une écriture tributaire du terroir africain

La première mémoire, liée au pays d'origine, se manifeste par l'inféodation délibérée du roman aux exigences esthétiques du conte. Comme de vrais conteurs, les narrateurs ont constamment recours aux formules introductives du genre: « Ce jour là », « Il était une fois », « En ce temps là », « A cette époque là »... et aux déictiques annonçant la présence du locuteur-conteur et du destinataire: « Moi, qui vous raconte cette histoire » (Beyala 2002: 168; Beyala 1997: 127), « Moi, qui vous raconte cette tranche de ma vie » (Beyala 2000: 13), « Moi, votre narratrice » (Beyala 1996: 268). Occupés à mesurer les réactions du public, certains narrateurs s'adressent à lui pour capter ou maintenir son attention: « Où sont vos oreilles? ». L'auditoire, pour afficher son intérêt, répond par des formules du genre « dans ta bouche », « on t'écoute », « dis toujours », « raconte l'histoire », « nous sommes oreilles ». Genre de la collectivité, le conte se construit à partir des points de vue et des interventions de l'assistance. La performance dépend de la communication harmonieuse entre l'émetteur et le récepteur.

Beyala emprunte également au discours africain sa langue. À l'image de la plupart des écrivains francophones, l'auteure a un rapport complexe avec la langue française, obligée, qu'elle est, d'écrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle. « Si Calixthe Beyala se met à écrire Baudelaire, affirme-t-elle, elle fausse [...]. Le (français) de New Bell [...] ce ne sera pas cette langue de Baudelaire figée et morte quelque part » (Gallimore 1997: 32). Lise Gauvin (1999: 11-29) parle de « surconscience linguistique » entendue comme le « désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique ». Chez Calixthe Beyala, cela se traduit d'un côté par le mélange du français et de la langue

maternelle (« Cela me tient à la gorge », « mettre la raison dans la tête de l'enfant » (Beyala 1990b: 143) et de l'autre par l'emploi de camerounismes: (« kaki », « béret » « gâ »), et d'africanismes (« Inch Allah », « Kaïe », « Wallaïe »).

Outre l'exploitation de l'oralité, l'écriture de Beyala prend un bain local par le recours aux croyances et superstitions africaines dont l'une des traces se trouve dans *Tu t'appelleras Tanga* à travers la scène où, en réaction à la malédiction proférée, Tanga lèche le lait maternel. Convaincue du pouvoir destructeur d'un tel geste, la mère ne cache pas sa colère et son indignation: « Sale sorcière! Tu veux rentrer dans mon ventre par les pieds! Au secours! Elle veut me tuer » (Idem: 58).

Les scènes de cette nature sont très récurrentes chez l'auteure. Le climat d'irréalité dans lequel vivent les personnages donne libre cours à des superstitions les plus cocasses. Ainsi, à la naissance de Saïda, des rumeurs prétextant qu'elle est en réalité un garçon transformé en fille prennent rapidement de l'ampleur et une foule s'amasse pour « assister à une transmutation sexuelle en direct » (Beyala 1996: 58). Même si, comme le souhaitaient ses parents, Saïda ne change pas en garçon, les habitants finissent par établir un lien presque magique entre la virilité de la femme du pharmacien, révélée lors de l'attente de la « transmutation sexuelle », et le sexe perdu de Saïda. Dans la même veine, l'épidémie de choléra, cause de la mort d'une partie de la population de Couscous, est assimilée à une tentative d'extermination par le biais d'un gros ver capable des mutations les plus spectaculaires:

On ne parlait pas d'épidémie à l'époque mais d'empoisonnement. Très rapidement mes concitoyens l'appelèrent Sassa-modé, c'est-à-dire le [chie]-vomit (...) On fit courir le bruit qu'en réalité, le Sassa-modé était provoqué par un gros ver[s] qui attaquait nos intestins pendant le sommeil. On racontait qu'il était capable des mutations les extravagantes, surtout la nuit. Il pouvait alors se transformer en une petite mouche, presque invisible, pénétrait dans la bouche du malheureux dormeur, s'installait dans ses intestins, ressortait l'air de rien et reprenait ses dimensions normales (...) Certains prétendaient l'avoir vu dans les marécages. D'autres l'avaient aperçu sous les tas d'ordures. On le décrivait. Il était long comme trois vipères, gros comme six éléphants, verts comme les feuillages dans lesquels il pouvait se camoufler à sa guise (Idem: 138-39).

Ici, les superstitions prédominent pour servir d'explication à la misère et à la mort. C'est donc une société aux croyances nombreuses que présente la romancière. Ainsi qu'il apparaît, les marques de l'héritage africain sont omniprésentes chez Beyala. Sur ce patrimoine « africain » vient se greffer d'autres imaginaires.

3.2 Une écriture influencée par la culture occidentale

Beyala puise à plusieurs autres sources. Son écriture est le produit des influences esthétiques provenant de différentes régions du monde. Cela se passe surtout aux niveaux des références intertextuelles. Dans *Seul le diable le savait*, la féministe Laetitia loue le courage et les actions de Simone de Beauvoir, symbole du féminisme français. *Assèze l'Africaine* peut,

de son côté, se lire comme la réécriture de *La Force de l'âge*. À la page 13, par exemple, c'est le texte de Simone de Beauvoir qui surgit dans les propos d'*Assèze*:

Je ne suis pas de celles qui ont une aversion particulière pour les enfants. J'ai de bonnes raisons de penser qu'ils s'attachent volontiers à moi. Lorsque naissent les chatons, je les chéris comme des petits humains. Je leur donne à téter, je les soigne comme s'ils étaient les miens. Je crois que j'aurais été une bonne mère mais cette idée me donne des cauchemars. Si je le pouvais, j'adopterais des enfants. Je suis convaincue que la maternité est dangereuse: vous aurez toujours tort (Beyala 1996: 13)¹.

Le quatrième roman au titre évocateur, *Le petit prince de Belleville*, confirme cette tendance. Ici, l'allusion à l'écrivain français Antoine de Saint-Exupéry est évidente. Ainsi, pour se faire une idée des aptitudes intellectuelles du petit Mamadou Traoré, Madame Garnier, sa maîtresse, lui enjoint de lire l'extrait d'un livre relatif à « l'histoire d'un gosse, un petit prince qui voit un chapeau qui se transforme en serpent » (Beyala 1992: 10), en référence au *Petit prince* de Saint-Exupéry. Par la suite, quand Loukoum prétend que le livre est écrit de façon bizarre, Mme Garnier finit par révéler le nom de son auteur: « Oserais-tu insinuer que Saint-Exupéry ne maîtrisait pas les règles élémentaires de la grammaire française? » (Ibidem). L'évocation de certaines personnalités et hommes politiques français comme De Gaulle, Mitterrand, Alain Delon, Johnny Hallyday, Mireille Mathieu, Dalida, Le Pen ... renforce la dimension occidentale de l'œuvre de Beyala. On le voit, si les textes sont « africains », les intertextes sont, eux, français.

L'érotisation de l'écriture s'inscrit dans la même perspective. Comme si le projet était de s'émanciper de la tradition africaine qui veut que « tout individu bien élevé ne désigne pas nommément les parties honteuses du corps humain » (Laditan 2005: 40), Calixthe Beyala s'adonne à une écriture érotique, voire même pornographique avec une audace outrancière dans la nomination des parties intimes du corps. Cette violence langagière largement évoquée par des critiques, Ambroise Kom notamment, plonge le lecteur dans une tradition de littérature érotique véhiculée par des romans à succès comme SAS ou l'exécuteur et dont « les traces sont visibles chez des auteurs comme Rabelais, La Fontaine, Le Marquis de Sade ou même Diderot » (Coulibaly 2005: 219). La trajectoire de certains personnages, ponctuée par scènes de meurtres (on pense plus particulièrement à Ateba et à Tanga), n'est pas sans lien avec les romans des séries Exécuteur et SAS. On pourrait surtout voir dans cette démesure, cette intempérance ou ce libertinage, une sorte de réécriture proche de la notion d'impureté que Guy Scarpetta lit dans le postmodernisme, une impureté des formes et des contenus. On le voit, l'écriture de Beyala s'ouvre à divers horizons, à divers univers et à divers imaginaires. La culture de l'auteure franco-camerounaise est une culture composite et non atavique.

¹ Les paroles d'*Assèze* reprennent en substance celles de la narratrice de Beauvoir (2013): « Je n'avais, je n'ai aucune prévention contre la maternité: les poupons ne m'avaient pas intéressée, mais, un peu plus âgés, les enfants me charmaient, souvent; je m'étais proposé d'en avoir à moi au temps où je songeais à épouser mon cousin Jacques. Si à présent, je me détournais de ce projet, c'est d'abord parce que mon bonheur était trop compact pour qu'aucune nouveauté pu m'allécher... ».

4. L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE ET GÉNÉRIQUE

« Les écrits de nombreux auteurs migrants, écrivent Mathis-Moser et Mertz Baumgartner, témoignent d'une hybridité textuelle et générique (...), ils jouent avec la fragmentation, la contradiction, l'hétérogénéité et la pluralité des voix et des perspectives. » (Marthis-Moser & Mertz Baumgartner 2012: 15). Ce constat, une sorte de synthèse de la poésie migrante, est à l'œuvre dans les textes de Beyala.

4.1 La multiplication des voix et des regards

Beyala est attachée à certains choix dont la fidélité à la narration éclatée qui combine voix et visions. Ses romans sont marqués du sceau de ce qu'il est convenu d'appeler, depuis Bakhtine, la « polyphonie », c'est-à-dire la présence d'une multiplicité de voix distinctes au sein de l'espace romanesque.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'histoire d'Ateba est racontée par deux narrateurs. Le premier narrateur omniscient, est doublé d'une deuxième narratrice qui s'exprime à la première personne. *Tu t'appelleras Tanga* fait parler Tanga et Anna-Claude, dans une sorte d'interaction où l'une et l'autre sont à la fois narratrice et destinataire. À ces deux voix, se mêle celle du narrateur extradiégétique chargé de commenter les paroles et les actes des deux personnages. Avec *Le Petit prince de Belleville* et *Maman a un amant*, la polyphonie est encore plus saisissante. Le premier alterne la voix de Loukoum, le héros, avec celle de son père, Abou Traoré et le second roman met en jeu deux voix narratives: la voix de Loukoum et celle de sa mère adoptive.

Il en résulte une démultiplication du récit. Au récit principal, s'ajoutent des récits secondaires par le procédé de l'enchâssement. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'histoire centrale porte sur la vie d'Ateba, une orpheline de dix neuf ans, qui se démène pour libérer la femme de l'oppression masculine et patriarcale. Sur cette histoire principale, vient se greffer deux autres récits. Le premier est relatif à la mort d'Ekassi, une prostituée de profession. Le deuxième porte sur les tranches de vie d'Irène, une autre prostituée morte dès suites d'un avortement. Le roman contient également de nombreuses déchronologies ou analepses qui fragmentent le récit principal. Ces déchronologies constituent des digressions au cours desquelles l'héroïne évoque ses souvenirs d'enfance et ses rapports avec sa défunte mère Betty.

Tu t'appelleras Tanga fait également coexister plusieurs récits. Le premier, pris en charge par Tanga, raconte la difficile condition de vie de la jeune fille africaine victime des errements de la société postcoloniale. Le deuxième est relatif à l'itinéraire d'Anna Claude, jeune femme juive jetée dans la jungle africaine. À côté de ces deux histoires, on peut lire celle de La Camilla, une « Blanche perdue au milieu des désirs africains » (Beyala 1990b: 143). Abandonnée par son époux dans la misère totale, La Camilla est obligée de vendre son corps pour survivre. Le roman contient également des sous-récits qui se focalisent essentiellement sur les enfants abandonnés comme Mala, « le fils de personne » et Yaya, l'aveugle mendiant.

La prolifération des récits est d'ailleurs très fréquente chez Beyala. Sur le récit principal se greffent de petites histoires. Les séquences s'enchâssent et s'imbriquent les unes

dans les autres. La formule de Séwanou Dabla « un roman, des histoires » (Dabla 1986: 144) cadre bien avec la démarche de l'auteur.

Ce pullulement de récits, conséquence de la démultiplication des voix, favorise l'émergence de points de vue divergents sur les mêmes questions. *Tu t'appelleras Tanga* met en parallèle, par exemple, le discours très cartésien de la femme occidentale sur la condition féminine avec celui de la femme noire née dans un bidonville quand *Le petit prince de Belleville* et *Maman a un amant* opposent trois visions sur l'altérité: le point de vue des enfants d'immigrés devenus membres de la société occidentale, celui de l'homme noir perdu dans le monde occidental et celui de la femme africaine pour qui l'exil français constitue un espoir de liberté.

4.2 Le décloisonnement générique

Les romans de Beyala sont fortement fragmentés. Cela se manifeste surtout par l'introduction dans le texte proprement dit de tableaux, de panneaux publicitaires, de tracts et d'autres genres paralittéraires qui portent entorse à la linéarité du récit. Ces deux exemples, l'un (une affiche publicitaire) et l'autre (une liste des dépenses mensuelles), sont représentatifs de cette tendance :

« REGLE N°1 RETROUVER LA FEMME

REGLE N°2 RETROUVER LA FEMME

REGLE N°3 RETROUVER LA FEMME ET ANEANTIR LE CHAOS » (Beyala 1997: 88).

« NGAREMBA

Saucisses, Yaourts, salade... 120 F

Pain... 5 F

Pressing, savon, serviettes... 175 F

Orange... 10 F

Brosses à dents... 37 F

Mouchoirs, steaks... 45 F » (Beyala 1996: 210).

FREDERIC

Restaurant... 185 F

Essence... 150 F

Coca, vin... 40 F

Cinéma... 90 F

Chez Beyala, l'espace romanesque devient le lieu où se côtoient presque tous les genres littéraires. Ses textes sont émaillés d'emprunts aux merveilleux et à la légende, d'allusions à l'Évangile. Des histoires mythiques sont insérées dans le récit pour situer le lecteur sur l'origine des difficultés de la femme. Son écriture illustre bien la corruption du texte romanesque avec la présence massive de passages épistolaires, de poèmes, de chansons, d'affiches publicitaires ... Le viol des canons littéraires par l'insertion d'éléments étrangers met le lecteur en face d'un « texte plurigénérique » ou, pour parler comme Jean-Marie Adiaffi, un « genre n'zassa ». La transgression de la structure générique se réalisant par le jeu des caractères typographiques (italique vs romain/ majuscule vs minuscule), l'espace graphique dans les romans est forcément haché.

Quel que soit le côté par lequel on les aborde (structures narrative, générique ou typographique), les romans de Beyala « ne cèdent pas à la tentation monodique » (Borgomano 1994: 88). On a affaire à des textes remarquables par leur « écriture dialogique, leur intégration de voix multiples et hétérogènes » (Ibidem). Alors que certains auteurs privilégient la fidélité à l'ordre et à l'unité, Beyala, elle, préfère « l'informel », la dissémination, l'émiettement, l'atomisation, la dislocation, la dispersion du tableau romanesque. Avec elle, on assiste à la dénucléarisation de l'homogénéité du tissu textuel.

La fragmentation répond, selon Marta Segarra, à « une difficulté identitaire ». Selon cette critique, si « les interdits qui affectent le corps féminin provoquent une perception du corps morcelé et aliéné de la personnalité, les conflits identitaires peuvent causer un dédoublement entre le “soi agissant ” et le soi réfléchissant, “spectateur” furtif du premier” » (Segarra 1997 :140). On peut surtout y voir l'« inconstance d'un moi qui fait, dans l'exil, l'expérience du déracinement » (Cité par Segarra 1997: 141). La juxtaposition de différents types de récits (un dialogue, un poème, un mythe, une conversation, un cantique, un passage biblique, un détail, un panneau publicitaire, une lettre, un tract, un flash-back ...) traduit, pour ainsi dire, la vie de la romancière franco-camerounaise, une vie faite de passages, d'ancrages et de duplicité; une duplicité qui affecte la structure même des œuvres avec la superposition dans un même texte de deux espaces: le pays d'origine et le pays d'accueil. *Les honneurs perdus* est un cas typique de cette ambivalence. La première partie du roman narre la naissance et la vie de Saïda à Couscousville, un bidonville situé à la périphérie de Douala, alors que la deuxième partie se concentre sur l'arrivée et le séjour de l'héroïne à Paris.

5. CONCLUSION

Comme Amin Maalouf, Émile Ollivier, Naïm Kattan..., Beyala a conscience de sa situation de l'entre-deux. Ce « refus de l'appartenance et de l'unicité » influe sur la forme et la structure de ses romans. L'auteure produit en effet une « écriture de tension » qui s'enracine dans les traditions africaines (coutumes, croyances, superstitions ...) et s'ouvre aux influences occidentales et extra-occidentales. De cette façon, elle parvient à prendre en compte l'Afrique et l'Occident, le local et le global.

Pour appréhender ces œuvres qu'on peut qualifier de transnationales, c'est-à-dire « qui traversent les frontières, qui n'obéissent pas aux cloisonnements traditionnels de l'appartenance à un territoire et à une nation » (Gafaiti 2001: 9), il convient d'« adopter l'angle d'une lecture interculturelle; oublier un instant le mythe de pureté des origines pour se rendre disponible à la pluralité des cultures dans le texte » (Gauthier 1999: 49).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus:

BEYALA Calixthe. *Assèze l'Africaine*. 1994. Paris, J'ai lu, 1996.

BEYALA Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. 1987. Paris, J'ai lu, 1997.

BEYALA, Calixthe. *Comment cuisiner son mari à l'africaine*. Paris, Albin Michel, 2000.

BEYALA Calixthe. *Le Petit Prince de Belleville*. Paris, Albin Michel, 1992.

- BEYALA, Calixthe. *Les arbres en parlent encore*, Paris, 2002.
BEYALA Calixthe. *Les honneurs perdus*. Paris, Albin Michel, 1996.
BEYALA Calixthe. *Maman a un amant*. 1993. Paris, Editions de la Seine, 1999.
BEYALA Calixthe. *Seul le diable le savait*. Paris, Pré-aux-clers, 1990a.
BEYALA Calixthe. *Tu t'appelleras Tanga*. 1988. Paris, J'ai lu, 1990b.

Études:

- ALBERT, Christiane. « L'écriture de "l'entre deux" dans *Passages* d'Émile Ollivier. » *Intercâmbio*, 2^e série, n°1, 2008, pp. 67-76.
- BORGOMANO, Madeleine. « Les femmes et l'écriture-parole. » *Notre Librairie*, n° 117, avril-juin, 1994.
- CHEVRIER, Jacques. « Afrique(s)-sur-Seine: autour de la notion de "migritude". » *Notre Librairie, Revue des littératures du sud*, n°155-156 « Identités littéraires », juillet-décembre, 2004, pp. 22-24.
- COULIBALY, Adama. « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain. » *Présence Francophone*, n° 65, 2005, pp. 213-231.
- DABLA, Séwanou. *Nouvelles Ecritures Africaines. Romanciers de la Seconde Génération*. Paris, L'Harmattan, 1986.
- DE BEAUVOIR, Simone, *La Force de l'âge*. Paris, Gallimard, 2013.
- GAFAITI, Hafid (sous la dir.). *Cultures transnationales de France*. Paris, L'Harmattan, 2001.
- GALLIMORE, Béatrice Rangira. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala: le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- GAUTHIER, Louis. « D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif-Ghattas. » *Tangence*, n° 59, janvier 1999, pp. 49-61.
- GAUVIN, Lise. « Écriture, surconscience linguistique et plurilinguisme: une poétique de l'errance. » Christiane Albert (sous la dir), *Francophonie et identité culturelle*, Paris, Karthala, 1999, pp. 11-29.
- KOM, Ambroise. « Pays, exil et précarité chez Mongo Béti, Calixthe Beyala, et Daniel Biyaoula. » *Notre Librairie*, n° 138-139, « Actualité littéraire 1998-1999 », septembre 1999-mars 2000, pp. 42-55.
- LADITAN, Affin. « Érotisme et littérature négro-africaine francophone: la désacralisation de la sexualité chez Yambo Ouloguem et Calixthe Beyala. » *L'Arbre à Palabres*, n° 17, juillet 2005, pp. 40-48.
- LEQUIN, Lucie. « Trajectoires trans-locales de l'imaginaire au féminin. » *Intercâmbio*, 2^e série, n°1, 2008, pp. 13-31.
- MAMBENGA-YLAGOU, Frédéric. « Problématique définitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration. » *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n°29, 2006, pp. 273-293.
- MATATEYOU, Emmanuel. « Calixthe Beyala, entre le terroir et l'exil. » *French Review*, Vol. 69, n° 4, 1996, pp. 605-615.

- MARTHIS-MOSER, Ursula & MERTZ BAUMGARTNER, Birgit. *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion, 2012.
- MARTHIS-MOSER, Ursula, & MERTZ BAUMGARTNER, Birgit. « Littérature migrante ou littérature de la migration? À propos d'une terminologie controversée. » *Revue Diogène*, n° 246-247, 2014, pp. 46-61.
- SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- WABERI, Abdourabman. « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. » *Notre Librairie, Revue des littératures du sud*, n°155-156 « Nouveaux paysages littéraires », septembre-décembre, 1998, pp. 9-17.