

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 75
Number 1 *Beyala romancière iconoclaste*

Article 4

12-1-2010

Postures féminines dans l'oeuvre de Calixthe Beyala

Carmen Husti-Laboye

Fondation Maison des Sciences de l'Homme

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [Aviation Commons](#), [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Fiction Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Husti-Laboye, Carmen (2010) "Postures féminines dans l'oeuvre de Calixthe Beyala," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 75 : No. 1 , Article 4.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol75/iss1/4>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Carmen HUSTI-LABOYE

DYNADIV-Limoges

Postures féminines dans l'œuvre de Calixthe Beyala

Résumé : Cet article analyse, à travers les postures féminines construites par Calixthe Beyala dans ses romans écrits entre 1987 et 2007, la problématique du changement de la perspective idéologique et artistique de la romancière. Il met en évidence le tarissement progressif de la voix critique au profit d'une voix désireuse de se comprendre comme individualité dans le monde de son existence. Cette étude permet d'apercevoir la contribution de la romancière à l'apparition d'une nouvelle position de l'individu sur la scène socioculturelle française.

Calixthe Beyala, corps, espace, femme, identité, postcolonialisme, posture

Pendant les vingt-deux années qui séparent le premier du dernier¹ roman de Calixthe Beyala, une évolution constante de la perspective artistique et idéologique de la romancière a été visible. Cette évolution rend compte du changement du rapport de l'individu créateur à son monde historique. En effet, tout au long de la création littéraire de la romancière, il se produit un phénomène de dé-fondation de l'historicité que Gianni Vattimo définit comme « une suspension de la continuité herméneutique du sujet avec lui-même et l'histoire » (1987 : 129). Cette dé-fondation engendre l'avènement d'une subjectivité individuelle originale qui prend conscience de son statut de singularité dans le monde.

Cette transformation de la perspective se traduit, sur le plan narratif, par l'abandon progressif de la critique comme attitude adoptée par les personnages par rapport au monde et son remplacement par une nouvelle attitude que nous définirons comme « mystique ». L'étude de la construction des postures féminines dans les romans de Calixthe Beyala nous permettra d'observer l'ensemble de ces changements et de constater comment les jeux

¹ Le dernier roman de Calixthe Beyala, *Le roman de Pauline* (2009), paru au mois de février, ne sera pas analysé dans cet article.

incessants entre le « je » et le « soi »², comme manifestations de la subjectivité et du rapport de l'individu au monde, sont constitutifs d'un changement de perspective de la part de la romancière.

Postures féminines et réflexivité

Dans la création littéraire de Calixthe Beyala, à l'exception des *Maman a un amant* (1993) et *Petit prince de Belleville* (1992), tous les autres romans utilisent comme personnages principaux des femmes. Ces femmes prennent la parole, s'inscrivant de cette manière dans une « tradition » débutée dans les années soixante-dix par des femmes qui « assument l'audace de dire "je" dans une société, une culture, où la première personne du singulier est suspecte, où la notion de moi fait figure d'offense. L'affirmation de soi se pose en rupture avec l'idéologie dominante » (Drame, 2005 : site Internet). Mais c'est seulement à partir des années quatre-vingt que se manifeste également dans l'écriture féminine « une critique plus directe, plus ouverte sur les questions sociopolitiques de l'Afrique postcoloniale, démontrant que le domaine de la politique n'est plus la simple prérogative de l'homme » (Cazenave, 2004 : site Internet).

L'apparition dans les espaces littéraires africain et français de l'écrivaine Calixthe Beyala opère un changement radical de la représentation de la femme africaine dans son propre discours car, comme l'observe Jacques Chevrier,

Calixthe Beyala prend [...] la tête d'une véritable guérilla qui n'épargne ni ses partenaires masculins, ni les tabous et les interdits généralement associés au sexe faible. Pour elle l'affranchissement de la femme va de pair avec la revendication de la plus totale liberté langagière, qui passe par la subversion des codes littéraires habituels et l'élaboration d'un nouveau discours romanesque (2002 : 196).

L'autre et le soi de la femme

Le premier roman de Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, paru en 1987 chez Stock, construit une figure du féminin qui se détache de la manière dont il a été conçu par les femmes écrivains jusqu'à cette date. Ateba, le personnage principal du roman, fille de

² « Dire *soi* ce n'est pas dire *je* ; le *je* se pose ou est déposé. Le *soi* est impliqué au titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même » (Ricœur, 1990 : 30).

dix-neuf ans, femme en devenir, se démarque de l'ensemble des femmes de son entourage par la position qu'elle adopte dans le monde social. Elle entreprend une critique de la femme africaine qui vise notamment son attitude de soumission vis-à-vis de l'homme.

Dans ce roman se préfigure une tendance narrative qui caractérise les premiers romans de Calixthe Beyala : la femme parle au nom des femmes, en véhiculant une idéologie féministe. Elle s'adresse souvent à une autre femme. Sa visée est résolument critique et contestataire.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Ateba cherche l'éternel féminin, La Femme, à laquelle elle adresse des lettres. Par cette recherche, elle se positionne dans la posture de représentante de la communauté des femmes : « Autrefois, Ateba était femme. Elle était des milliers de femmes » (Beyala, 1987 : 17³). C'est une position qui continue la tendance des premiers romans féminins africains, dont *Une si longue lettre* de Mariama Bâ est l'exemple le plus notoire. Sa voix se veut être la voix d'une porte-parole : « Elle était Ateba et toutes les femmes étaient elle » (*ibid.*) ; « Rien d'autre ne l'intéressait que de rassembler les femmes, de leur dire de se tenir prêtes, de ne pas rater l'arrivée des étoiles » (*ibid.* : 108).

L'attitude de ce premier personnage construit par la romancière est de révolte, de mise en question de l'ordre préétabli. Sa révolte est dirigée contre l'homme, mais aussi contre la société qui cautionne la position de pouvoir de l'homme. Ateba aspire à la destruction de l'homme et à l'avènement d'une société purement féminine. C'est une attitude novatrice, partagée également par un autre personnage créé deux ans plus tard dans *Seul le diable le savait*, Laetitia. Cette amie de la narratrice du roman tue les hommes qui l'aiment et se suicide, remettant ainsi en question les règles établies par la société. Elle affirme aussi l'avènement d'un nouvel ordre : « Tu verras, le monde changera. La femme aura sa place au soleil et nous chanterons, nous danserons serrées aux étoiles » (1990 : 194). Les actions d'Ateba et de Laetitia contrastent avec l'attitude d'acceptation de la norme, caractéristique de ce que certains personnages des romans appellent « les fesses coutumières » :

Elle [Laetitia] était de ce Wuel décidée à aller de l'avant. Durant tous ces jours d'enfermement, mes pensées m'avaient souvent ramenée à elle. À son corps, chair de femme où se tissaient toutes

³ Dorénavant, toutes les références aux romans de Beyala ne comprendront que l'année de parution et les numéros de page correspondants.

les convoitises humaines. À son sexe que les hommes rêvaient de fendre. À ses idées, fantasmes inavoués des fesses-coutumières. Je voulais qu'elle m'enseigne les couleurs du devenir, les formes proscrites des plaisirs, qu'elle me fasse plonger dans les eaux de perdition, dans le puits des noyades (*ibid.* : 191).

Cette opposition entre l'attitude des personnages et celle de la collectivité engendre dans certains romans des conflits violents entre les individus et leur entourage social ou familial. Dans *Femme nue, femme noire*, Irène, le personnage principal, se heurte à la norme imposée par la collectivité : « Je ne peux pas ignorer le mépris à mon égard. Il est si manifeste qu'il imprègne l'atmosphère. Pour eux je suis une fille des rues, une traînée » (2003 : 33). Formant avec Fatou, la femme qui l'accueille dans sa maison, un couple en opposition, Irène s'affirme comme identité féminine singulière, tandis que Fatou, femme soumise aux désirs de son mari, est représentée comme un individu fortement ancré dans des relations sociales dominées par le mensonge et le faux-semblant. Contrairement à l'attitude conciliante d'acceptation de la norme et de la valeur sociale adoptée par Fatou, Irène propose une posture subversive, de révolte contre le caractère artificiel de la norme sociale. L'individualité apparaît dans le roman comme une source de vérité qui s'oppose à la sociabilité réglée par le jeu des apparences : « Ils affirment qu'en agissant ainsi je contribue à détériorer la qualité des relations humaines et que si chacun reste en lui-même, inerte comme un égoïste, l'univers basculera dans le néant » (*ibid.* : 97).

L'autre femme et la femme blanche

Nous constatons après cette première approche que les romans de Calixthe Beyala sont peuplés par des couples féminins engagés dans des relations consensuelles ou conflictuelles, comme le remarque Rangira Béatrice Gallimore (1997). C'est le cas du couple formé par Fatou et Irène dans *Femme nue, femme noire*, par Assèze et Sorraya dans *Assèze l'Africaine*, par Saïda et Ngaremba dans *Les honneurs perdus*, par Ève-Marie et Flore-Flore dans *Amours sauvages*, par Anna-Claude et Tanga dans *Tu t'appelleras Tanga*, etc. Ces relations sont très importantes, car elles forment parfois la charpente narrative des romans. Elles révèlent une conception de la femme en tant qu'appartenant à une communauté plus vaste, celle des femmes, mais aussi une vision de la complémentarité et de la complexité de la condition féminine.

La présence de ces couples tout au long de la création de Calixthe Beyala est révélatrice, selon nous, d'une conception spécifique de la différence dont témoigne la romancière. En effet, la plupart du temps, ces couples se caractérisent par l'appartenance des femmes à des sphères sociales, culturelles ou générationnelles différentes. Leur relation devient possible grâce au partage de cette différence, lors d'une communication ou d'un conflit, qui révèle la complexité de la condition féminine.

La signification des romans *Tu t'appelleras Tanga* et *Amours sauvages* est profondément liée à la relation qui unit les femmes dans leur différence. Dans *Amours sauvages*, la narratrice lie une profonde amitié avec Flore-Flore, une femme blanche battue par son mari. Cette amitié engendre une vraie relation d'amour, dépourvue cependant de toute signification charnelle. La compréhension qui unit les deux femmes dans leur différence les conduit à confondre leur maternité. Ainsi la narratrice affirme-t-elle : « Il était une fois deux femmes qui s'aimaient tant qu'elles finirent par confondre leur maternité » (1999 : 58).

Le rôle de ce couple féminin est essentiel dans *Tu t'appelleras Tanga*. La rencontre entre Anna-Claude, Européenne blanche venue chercher l'amour en Afrique, et Tanga, une Noire malmenée par la vie, rend possible non seulement le partage de la mémoire biographique et généalogique des protagonistes, mais aussi un échange d'identité : « Alors, entre en moi. Mon secret s'illuminera. Mais auparavant, il faut que la Blanche en toi meure. Donne-moi la main, désormais tu seras moi. Tu auras dix-sept saisons, tu seras noire, tu t'appelleras Tanga. Viens, Tanga, donne-moi la main, donne » (1988 : 14).

À travers la constitution de ces couples romanesques, la romancière exprime sa conception de la solidarité féminine. Cette solidarité dépasse les différences de couleur de peau ou les différences d'âge : « Même les femmes des villes, les femmes instruites : les femmes médecins, les femmes journalistes, les femmes d'affaires, toutes doivent batailler ferme » (1990 : 275-276). Elle pose également la question de l'identité et de l'altérité de la femme, donnant naissance à l'empathie ou à la différenciation que nous considérons comme les deux modalités de construction des couples féminins dans les romans.

Le travail littéraire autour de cette problématique de l'empathie entre les femmes conduit Beyala à construire dans *La plantation* un personnage féminin d'une grande finesse. Blues, fille de fermiers blancs, essaie de lutter contre les expropriations. Son amour du pays est sincère et elle a une vision juste des réalités qui l'entourent :

Elle sentait le rythme de son ventre et de son cœur remonter à l'unisson jusqu'à l'enfance, jusqu'au commencement, lorsque le Président élu démocratiquement à vie n'avait pas encore semé de bouture de haine et de plants de racisme qui entortillaient le peuple dans un magnifique engrenage de violence (2005 : 73).

Blues est l'un des plus individualisés personnages féminins construits par Calixthe Beyala. Née en Afrique, elle permet de soulever la question de l'identité par rapport à l'espace d'appartenance de l'individu. Son africanité s'exprime comme une réalité singulière, comme le fruit du vécu et du sentiment : « les hommes s'apercevaient qu'on n'est pas africain parce qu'on est noir, mais que c'est une question de vibration. Et cette vibration africaine, elle la portait dans chaque cellule de son être, dans chaque globule de son sang et dans la jubilation de ses sens » (*ibid.* : 412).

La posture féminine incarnée par Blues est rendue possible grâce à l'utilisation simultanée des ressources poétiques de l'identification et de distanciation de la part de l'auteur par rapport à l'identité de son personnage. C'est une perspective qui contraste avec celle adoptée dans *Le petit prince de Belleville* (1992) et *Maman a un amant* (1993). Dans ces romans, la construction de l'interlocuteur⁴ passe par la mise en exergue de l'altérité raciale. Pour le père de Leukoun de même que pour sa mère, l'autre – l'homme blanc français et la femme blanche occidentale – servent d'interlocuteur. Leur présence implicite dans le discours, en tant que narrataires, oriente la visée des actes langagiers et induit un regard critique de la part des personnages. Dans *Maman a un amant*, la référence au modèle féministe occidental est explicite. Celui-ci sert de guide pour la libération de la femme africaine. M'am accuse le retard pris par cette dernière dans la démarche de destruction du joug de la domination : « Femmes africaines réputées parce que révolues, assurées de rester sans équivalentes contemporaines. Femmes

⁴ Cette stratégie narrative est récurrente dans la création artistique de Calixthe Beyala. Les essais *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes* (2000) et *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995), postulent une interlocutrice blanche, occidentale.

noires en grilles. Des grilles aux portes, des grilles aux fenêtres, des grilles dans nos corps, dans nos âmes » (1993: 37-38).

La prise en compte des altérités des personnages et de la pluralité des identités dans le monde fictionnel réclame la manifestation d'un regard critique, d'une distance par rapport à soi-même et à son monde. Elle implique aussi l'émergence d'un regard réflexif, conscient de sa propre position. La présence de cette forme d'altérité dans l'oeuvre de la romancière représente une étape clé dans la constitution des rapports des individus fictionnels aux autres individus. C'est une forme de construction de l'identité par la différenciation, une construction similaire à celle rendue possible par la présence récurrente dans les textes du couple mère-enfant.

La mère marâtre. Interlocutrice ou ennemie

Dans les romans de Calixthe Beyala, la mère est souvent l'interlocutrice principale des protagonistes. Mais celle-ci est la plupart du temps une mère dénaturée. C'est une mère qui consomme, qui veut étouffer la liberté de mouvement de son enfant. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la mère a abandonné son enfant. Pire encore, dans *Tu t'appelleras Tanga*, elle maudit sa progéniture : « Je te maudis, me dit-elle d'une voix rauque. Tu vas mourir dans les cacas et la pisse. Je te maudis... » (1988: 60). Elle pousse sa fille à la prostitution. Elle veut même parfois tuer cet enfant, comme dans *Seul le diable le savait* où elle affirme : « Même toi, ma fille, quand tu étais bébé et que tu me réveillais dans la nuit, il m'arrivait d'avoir des envies de meurtre, de te tuer, tu comprends ce que cela signifie ? » (1990: 77-78).

Les mères beyaliennes détiennent souvent des positions de pouvoir dans le monde de leur existence. Par la force de leur séduction et par l'acceptation de la règle sociale, elles contribuent au bon fonctionnement des sociétés que les protagonistes réfutent. Ainsi constate Mégri dans *Seul le diable le savait* : « Je portai de nouveau mon regard sur les hanches de ma mère, je compris que son drame était d'être femme, mais être femme lui conférait son inaltérable puissance » (*ibid.*: 154).

Cependant, la mère n'y est pas toujours envisagée comme pure négativité. Dans *Les honneurs perdus* et *Femme nue, femme noire*, elle est un repère pour la femme. Absente physiquement comme personnage actif, la mère est perçue par Irène dans *Femme nue, femme noire* comme le point d'origine de son histoire personnelle, comme image mythique du paradis perdu de l'enfance : « Je veux voir encore ma mère, boire encore de son lait au goût de paradis » (2003 : 52). La cohérence entre le dire et le faire et l'inscription non problématique dans le monde social semblent être les principales caractéristiques de la figure de la mère dessinées par ce roman : « chez maman tout est simple et irréductible » (*ibid.* : 68). Ces caractéristiques construisent un portrait de la figure maternelle qui s'oppose à la plupart des mères qui habitent de manière récurrente la création fictionnelle de Calixthe Beyala, ainsi décrites par Jacques Chevrier :

Chez Beyala, la relation mère-fille fait l'objet d'un traitement largement dépréciatif. Présentées comme des « pondeuses aux seins dégoulinants » et peu regardantes à la qualité de leurs partenaires, les mères beyaliennes apparaissent comme autant de mères dévorantes, au point de susciter la haine et le dégoût de leur progéniture féminine (2001 : 21).

Dans *Femme nue, femme noire*, la mère est d'ailleurs le seul individu capable de donner un sens à la vie du personnage incarné par Irène. La réconciliation avec la mère, non aboutie dans le roman, équivaut à un désir de retour vers l'enfance, vers le paradis perdu.

L'intérêt porté par Calixthe Beyala au personnage de la mère comme interlocutrice privilégiée des femmes de ses romans est en relation avec un phénomène à forte valeur symbolique, récurrent dans les romans écrits aujourd'hui par des écrivains d'origine africaine contemporains : la mort ou l'absence des pères. Ceci témoigne d'une modification profonde de la société et du rapport des écrivains à celle-ci car, comme l'affirme Michel de Certeau, les pères ont été remplacés par l'anonymat social : « De son côté le père semble s'être effacé comme figure sociale remplacé par l'anonymat d'une société dont la loi s'impose d'autant plus qu'aucun personnage ne fournit plus de vis-à-vis à la révolte du sujet » (1993 : 155).

En l'absence de leur autorité et face à l'impuissance ou à la méchanceté des mères, une autre figure appartenant au complexe

familial peut apparaître dans les romans, chargée d'apporter une forme de stabilité et de continuité entre les histoires et les mémoires, celle des grands-parents et, le plus souvent, comme l'affirme V. Y. Mudimbe, de la grand-mère: "[...] the grandmother often perceived and defined as depositary and matrix of the memory of the family, the social group, and the community⁵" (1993: 197). La présence de la grand-mère dans les romans de Calixthe Beyala et des auteurs de sa génération pose, à la différence de la figure maternelle, la question de l'identification de l'individu parlant. Inscrivant l'individu dans une généalogie, comme dans *La petite fille du réverbère*, la grand-mère participe à une relation d'empathie dans laquelle la différence générationnelle sert de lien entre les histoires individuelles et les histoires collectives, tout comme la différence de couleur de peau sert de lien entre les expériences des femmes venues de continents différents: « Je compris que Grand-mère avait pris racine en moi si profondément que quiconque aurait l'idée de me l'arracher se briserait et s'éparpillerait dans la nature comme vent de poussière » (1998: 220).

L'alternance incessante des relations de différenciation et d'identification entre les femmes à travers la création littéraire de Calixthe Beyala ne nous permet pas de parler d'une évolution effective de positionnement de la part de l'individu créateur par rapport à la problématique de la communauté féminine. Néanmoins, ce qui se laisse apercevoir est le désengagement progressif de la part des narratrices beyaliennes par rapport à la question du féminisme. Le désir de dénoncer les méfaits d'une société masculine est progressivement remplacé par la volonté d'affirmer la singularité féminine. Aussi la présence de la figure maternelle nettement dépréciative dans les premiers romans est-elle remplacée dans *Femme nue, femme noire*, par exemple, par une vision de celle-ci comme entité située à l'origine de l'identité individuelle. De même, la fonction binaire du couple de femmes des premiers romans disparaît à partir des *Honneurs perdus*.

Engagement et individu dans la postcolonie

Le roman *Les honneurs perdus* semble marquer dans la création de la romancière un moment clé, car si à partir du *Petit prince de*

⁵ « La grand-mère est souvent perçue et définie en tant que dépositaire et matrice de la mémoire familiale, du groupe social et de la communauté » (nous traduisons).

Belleville (1992), la thématique de l'immigration a fait son irruption dans l'écriture beyalienne, à partir de 1996 on peut remarquer un penchant pour la singularisation des personnages construits par Calixthe Beyala. Dans les romans, l'individualité de la femme semble prendre le pas sur la collectivité des femmes.

Individu et singularité

Cette affirmation de la femme dans son individualité équivaut à la manifestation d'une personnalité singulière, celle d'une subjectivité libre qui parvient dans *Les honneurs perdus* à libérer le personnage des entraves d'une détermination sociale et culturelle traditionnelle :

Puis que m'attaquai au problème de comment je voulais profiter de mon existence sans me soucier des autres et de ce qui, au monde, avait de l'importance à mes yeux. Qu'est-ce que je préférais ? Aller au cinéma ou manger une tomate en branche ? Qu'est-ce qui me rendait triste, ou malheureuse, qu'est-ce que j'aimais faire et qu'est-ce qui me déplaisait ? Qu'est-ce qui sépare le réel du faux ? Comment faire pour survivre ? Ces questions existentielles m'amenaient le plus souvent aux découvertes d'une toute petite fille. Mais au fond, quelle était la différence entre Loulouze et moi ? (1996 : 361).

Cette découverte de la singularité individuelle pose la question du nécessaire désengagement de la femme par rapport aux questions de l'appartenance et de l'identité africaine : « Comme chaque Africain, j'avais en moi une frange du continent à oublier. Terminé l'esclavage ! Abolies les colonisations ! Finies les néo-colonisations ! » (1997 : 397). Ainsi, la question de l'identité et des rapports entre histoire individuelle et collective est-elle évoquée par Calixthe Beyala dans *Les arbres en parlent encore*. Divisé en veillées, tout comme *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, le roman présente les multiples façons d'entrecroisement entre l'histoire individuelle et l'histoire collective. La position de la narratrice est une position critique, une position de jugement des réalités par rapport auxquelles elle adopte une distance. Cette distance permet au narrateur de se détacher des questions historiques et d'évaluer le poids de l'enfance dans la constitution de l'identité : « L'enfance est un orage. On sait quand il commence, mais jamais quand il s'arrête. Ce n'est qu'après qu'on découvre ses conséquences. Mais pendant toute une vie, on enfonce les pieds dans ses flaques et quelles que

soient les chaussures que l'on porte, on est trempé » (2002 : 77). Dans *Les arbres en parlent encore*, la découverte des rapports entre l'histoire et le destin individuel mène également à la redécouverte de l'enfance comme l'état de non implication axiologique dans le monde. L'enfance de l'individu et l'enfance du pays sont perçus dans le roman comme des états de fragilité existentielle.

La question de l'enfance de l'individu créateur préoccupe Calixthe Beyala en 1998 dans *La petite fille du réverbère*. Ce roman, qui suit un ordre chronologique, inscrit l'individu et sa biographie dans une histoire influencée par l'expérience africaine mais aussi par l'expérience française. Ici, la narratrice revendique la paternité de ses romans précédents et combat de manière véhémente les accusations de plagiat :

Je l'écoutai et flamba en moi l'allègre sentiment du clan : l'individu ne se perdait pas. Nous étions égaux, à l'intérieur d'une société communautaire où chacun vivait pauvre, mais sous la protection de son entourage. Mes doutes bitumeux disparaissaient. D'antiques certitudes me peuplaient. J'en oubliais presque que derrière l'Histoire écrite en majuscules – celle d'un peuple –, se trouvait l'histoire tout court – celle d'une vieille femme perdue au milieu d'un monde qui marchait la tête à l'envers dans la pagaille et le désordre, dans un mélange confus d'humanisme et autres oxymorons. Oubliée aussi l'histoire de sa petite-fille bâtarde, abandonnée par sa mère, qui deviendrait une romancière dont les impropriétés rhétoriques dresseraient les cheveux des Papes de la Littérature française (1998 : 145-146).

Présentée comme une généalogie dans laquelle la référence au discours religieux est saillante – les chapitres du roman portent des noms révélateurs de ce point de vue : « Genèse », « Au nom du père », « *Fluctuat nec mergitur* » –, *La petite fille du réverbère* inscrit l'individu dans une double histoire. Premièrement, il l'inscrit, par l'intermédiaire du personnage de la grand-mère, dans une filiation historico-mythique de l'origine africaine : « Mais plus tard, alors qu'elle me racontait des histoires, qu'elle posait sa main sur ma tête en m'appelant "Ngondo Assanga Djuli, fille d'Assanga Djuli" ! C'était toute la responsabilité de l'histoire qu'elle y déposait » (1998 : 16). Dans une seconde étape, ce roman met en évidence l'existence d'une autre histoire : celle de la naissance de l'individu autonome, libéré des entraves de la tradition et de l'appartenance à laquelle la grand-mère voudrait l'assigner.

En effet, la petite fille du réverbère est la petite fille qui écrit et qui réussit à s'individualiser au sein de sa communauté d'appartenance et parvient à dépasser sa condition de fille sans père. Ce roman entame le processus d'inscription de l'individu femme – de la narratrice – dans une histoire individuelle, celle de l'individu créateur: « J'écrivis, et mes doigts se transformaient en autant de mondes qui dansaient. Plus tard, j'écrirais encore, à chaque fois pour tourner une page de vie, du moins le temps de l'écriture, pour coller définitivement des étiquettes à l'indicible » (*ibid.*: 92) (Cette petite fille fait pendant au personnage de *L'homme qui m'offrait le ciel* qui adopte la même attitude critique vis-à-vis du monde intellectuel, mais qui a cependant évolué du point de vue de la maturité de ses sentiments).

Dans les romans de Calixthe Beyala, l'individualisation progressive de la femme passe aussi par une libération nécessaire du poids de la collectivité et de la question de l'appartenance africaine. Or, si dans *La petite fille du réverbère* cette libération est rendue possible par l'apprentissage de l'écriture, dans *Seul le diable le savait* et *Assèze l'Africaine*, elle est en rapport avec le départ de la femme de l'Afrique pour la France.

Départ et construction identitaire

La signification du roman *Assèze l'Africaine* est liée à la question de l'identité du personnage féminin. Assèze est un personnage représentatif de la mise en question des attaches identitaires et familiales et de la libération produite par l'immigration. Née dans un village pauvre au Cameroun, Assèze est accueillie dans la famille d'Awono, homme riche au service du pouvoir dictatorial, afin de servir d'exemple à sa fille, Sorraya. La relation d'Assèze avec cette dernière est difficile. Cette fille capricieuse s'engage avec le protagoniste dans une relation de force et d'interdépendance: « Je compris brusquement que tous mes actes avaient été conditionnés par cette femme, dès le jour où elle m'avait reçue sur le palier de la maison de son père, enveloppée dans un peignoir, là-bas, à Douala » (1994: 294).

Dans l'économie du roman, le départ des deux femmes pour la France est un moment clé qui produit un bouleversement des

relations précédemment établies, car en France elles ne s'adaptent pas de la même manière aux nouvelles conditions de vie. Riche, Sorraya n'arrive pas à trouver sa place dans un monde à l'intérieur duquel elle se sent profondément déracinée. Au contraire, Assèze, désargentée, réussit à trouver un état d'équilibre entre son identité africaine, qu'elle vit à la différence de Sorraya de manière non-problématique, et sa condition d'immigrée.

Le dénouement de ce roman imprime à la conception beyalienne de la position de ses personnages féminins une nouvelle signification. En effet, le départ de l'Afrique pour la France semble dans ce roman une condition à l'avènement d'une nouvelle identité féminine, dépourvue des déterminations socioculturelles antérieures à ce départ. Ce départ est également une condition à l'émergence d'une voix féminine nouvelle, individualisée, une voix qui dénie la nécessité d'un regard engagé et critique. Ainsi la narratrice à la fin du roman affirme-t-elle :

Je fais une épopée de l'intérieur. Je sais qu'on ne me lira pas. D'ailleurs, ce livre est avant tout le mien. Il est ma lente gangrène. Je représente un continent dont la survie est bien compromise. Je suis née en voie de développement. Je vis en voie de disparation. Je n'ai aucune névrose. Aucune psychose (*ibid.*: 318).

Cette affirmation révèle l'émergence d'une nouvelle manière de concevoir la posture féminine dans le roman. Le personnage féminin apparaît comme quelqu'un qui analyse sa situation dans le monde, dans le monde africain et dans le monde de l'exil. La distance critique semble être abandonnée par une distance réflexive. La problématique de l'individu devient plus importante que la problématique de l'appartenance de l'individu à une communauté. Le regard tend, à partir de ce roman, à abandonner, progressivement, la visée axiologique afin d'adopter une nouvelle visée, qui atteint son point d'orgue dans *Femme nue, femme noire*, même si dans *Les honneurs perdus*, la distance critique de l'individu par rapport à son existence et par rapport à son identité est encore très visible. La qualité du roman, qui a par ailleurs reçu le grand prix de l'Académie française, est due à cette perspective de distanciation critique et ironique obtenue par l'éloignement du premier cadre d'appartenance, le pays de naissance, et l'exil en France. Ce roman narre le trajet existentiel d'un personnage féminin, Saïda, née en Afrique dans un quartier pauvre de Cameroun et émigrée en France où elle

trouve son bonheur dans le quartier des immigrés, Belleville. Par la thématique et la condition socio-géographique des personnages, ce roman soulève quelques questions intéressantes par rapport à un point de vue axiologique. Une critique du monde traversé par l'individu observateur et narrateur se réalise.

Saïda parcourt un trajet existentiel d'éveil, de libération symbolique du poids de la collectivité, de l'héritage, de la tradition et de l'origine au sein d'une communauté africaine restrictive et brimante. La virginité qu'elle exhibe, à l'aide même d'un certificat de virginité valable pour dix ans et donné par le médecin-pharmacien de Couscoussville, est un symbole de la tradition. Même si les questions féministes occupent ici une place centrale, la femme doit se libérer, par l'apprentissage et par l'individualisation, du poids de la communauté. Elle doit contredire l'avis communément accepté par tout le monde, selon lequel l'individu n'a aucune importance : « Mais il faut comprendre ceci, ma petite. Vu dans une perspective historique, l'individu n'a pas une grande importance. Le Coran dit la même chose. Et la Bible aussi » (1996 : 174).

En dépit de l'alternance entre différents types de regard portés par les individus sur le monde, visible par exemple dans les romans *Les honneurs perdus* et *Assèze l'Africaine*, la création littéraire beyalienne aspire à instituer la présence de l'individu. Dans tous les romans, la poétique littéraire de la femme se réalise par l'exploitation de la tension entre l'individu et la communauté ou la société.

Une poétique littéraire de la femme

En effet, dans la création romanesque de Calixthe Beyala, la poétique de la femme est principalement liée à la délimitation qui sépare le domaine public et le domaine privé. La femme qui parle opère par sa parole une récupération de son espace privé. Cette récupération porte également atteinte au pouvoir de l'espace public à imposer la norme et à assigner une position aux individus.

Corps social et corps mystique

Dans ce travail de récupération, le rôle du corps est très important. Enjeu de pouvoir et de subjectivité, il pose avec acuité le problème

du social⁶ et de l'intime. Le corps a, dans le monde fictionnel de Calixthe Beyala, une fonction médiatrice : « En outre, en vertu de la fonction médiatrice du corps propre dans la structure de l'être dans le monde, le trait de l'ipséité de la corporalité s'étend à celle du monde en tant que corporellement habité » (Ricoeur, 1990 : 178).

Dans l'ensemble des romans de Calixthe Beyala, les corps des protagonistes apparaissent comme des enjeux de pouvoir, comme des éléments inscrits dans le cadre d'un conflit symbolique entre les normes sociales, collectives, et les postures individuelles. En ce sens, deux formes de corporalité s'opposent : une forme du corps en tant que socialement normé et une autre forme de corps en tant qu'élément de l'autonomie du « je ». Ce dernier est parfois construit comme corps mystique, un corps dont la « sexualité » génère une violation des niveaux ontologiques de la fiction. Le niveau dans lequel ces deux corporalités s'engagent délimite, pour simplifier, le domaine de deux conceptions de l'individu dans le monde : axiologique et ontologique.

Il existe une tension continue entre ces deux types de représentations de la corporalité. L'évolution qui s'opère dans la création romanesque de Beyala est aussi liée à ces deux images distinctes de la corporalité et au degré d'investissement de l'individu par rapport à son propre corps. Dès le début de la création beyalienne, le désaveu du corps social est visible : « Pourtant, je savais qu'il importait peu de voiler le corps qui se dénudera pour faire oublier l'ombre. Je le pomponnais. Il était propre. Il était désirable. Je ne vivais que pour lui. Je le haïssais » (1988 : 101).

La confiscation du corps de la femme par la société est présente dans *Seul le diable le savait*. Ici, après la disparition de l'Étranger, Mégri se voit contrainte d'accepter le mariage imposé par la collectivité. Enceinte, elle est « vendue » pour rembourser la dette de son père. Cependant, dans ce roman, ce n'est pas l'homme qui est tenu pour responsable de la chosification de la femme, mais la société, contrairement à *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Ce premier roman soulève de manière véhémente la problématique du corps féminin et de la sexualité. La femme soumise à l'homme ne semble pas posséder son propre corps. À la fin du roman, Ateba cède son

⁶ « Mais en latin le mot *societas* avait aussi, au début, un sens politique très net, bien que restreint ; il désignait une alliance conclue dans un but précis, par exemple par des gens qui s'associent pour prendre le pouvoir ou pour commettre un crime. C'est seulement avec le concept plus récent de *societas generis humani* que le mot "social" commence à prendre le sens général de condition humaine fondamentale » (Arendt, 1983 : 60-61).

corps à l'homme et finit par le tuer. Ce meurtre s'inscrit dans un régime symbolique de récupération du corps et de révolte contre l'image standardisée du corps social.

Dans ce roman, le féminin se place volontairement en position dissidente par rapport à la communauté. Il incarne une marginalité qui n'aspire pas simplement à une position d'égalité avec l'homme, mais, au contraire, à la destruction de l'homme en tant que centralité. L'homme est caractérisé par les métaphores baroques de l'éphémère : « L'homme n'est que poussière. Sa mémoire n'est que poussière. Son cœur est rempli de poussière » (1987 : 121). La destruction de l'homme permet une récupération du corps de la femme, préalablement soumis, voire anéanti, par la domination que l'homme lui impose.

Cette même domination exercée par l'emprise sur le corps de la femme est évoquée dans *Tu t'appelleras Tanga*, mais ici, l'homme qui viole Anna-Claude n'exerce qu'une action à faible puissance, car il ne s'empare que de la partie physique, matérielle et fragile de la femme. La partie sur laquelle son action agit est précisément le corps social, un corps dévalué dans l'économie symbolique des mondes fictionnels construits par Calixthe Beyala. Dans *Femme nue, femme noire*, la question des rapports entre le corps social et le corps individuel est envisagée comme un enjeu de pouvoir. L'annihilation du corps social est une condition indispensable à l'affirmation d'une nouvelle identité féminine, libérée des entraves de la détermination socioculturelle. Femme-flamme, douée du pouvoir que confère une sexualité débordante, Irène dans *Femme nue, femme noire* aspire à destituer l'organisation sociale et à annihiler la répartition du pouvoir entre le masculin et le féminin. La féminité est conçue comme une position de force qui réussit à détruire les clivages : « L'on oublie la hiérarchisation des rôles sexuels. Je revendique une morale d'excès, de luxe, de débauche » (2003 : 22). Dans la conception de la narratrice, le corps sexué permet l'accès à un nouveau monde, sans règle et sans sociabilité. Irène s'affranchit de l'image standardisée du corps social. À ce corps, elle substitue un corps libre, sexué, auto-défini, qui met en question l'existence même du monde.

Violation des niveaux ontologiques

L'imaginaire corporel gagne dans ce roman, de même que dans *Seul le diable le savait*, une dimension cosmique. La sexualité y

est conçue comme une force cosmique capable de détruire les repères du monde concret, de dissoudre les limites et ainsi toute organisation terrestre possible : « L'amour est la seule force capable de réfuter la loi de la gravité » (*ibid.* : 29). Dans l'acte amoureux, l'espace et le temps sont annihilés, le corps gagnant une dimension universelle, transcendante : « Afin de convoquer à leurs noces tous les pouvoirs obscurs, ceux de la terre, ceux des cieux, ceux des airs et ceux des eaux » (*ibid.* : 41). La force sexuelle permet à Irène la réorganisation des repères connus. Naissance et mort se superposent dans la vision de la sexualité du personnage, investi d'un rôle divin qui dépasse l'entendement des humains : « Je suis alpha et oméga, le début et la fin de toute chose » (*ibid.* : 48).

Dans ce roman, la sexualité est construite sur les fondements d'un discours religieux et surtout mystique⁷, fortement chargé d'une dimension eschatologique. Elle annonce le dépassement de la condition humaine, éphémère, vers une nouvelle condition. Elle rapproche l'humain du divin, facilite l'accès à l'essence des choses, à la vérité, et permet une renaissance pérenne : « Je suis insouciante : la terre, le ciel, les astres, peuvent se désagréger, se dissoudre, disparaître dans les méandres de l'histoire humaine. Je suis ailleurs, accrochée aux cimes corporelles, découvrant des spasmes cosmiques » (*ibid.* : 123). Mais, beaucoup plus qu'une relation humaine, charnelle, la sexualité est chargée dans *Femme nue, femme noire* d'une force spirituelle qui donne le pouvoir d'une recreation du monde. Irène a ce pouvoir de recréer le monde et de lui donner une nouvelle signification : « J'ordonne et je suis la déesse des Eaux, le génie de la Fécondité, du Sol et des Céréales [...] je suis la caverne miraculeuse qui donne sens aux sept merveilles du monde » (*ibid.* : 115).

Dans cette image de la sexualité, nous pouvons remarquer les références à une relation d'isomorphisme avec la relation sociale. Cette relation est par ailleurs considérée par Michel Foucault comme une constante de la perception historique de la sexualité : « Les pratiques de plaisir sont réfléchies à travers les mêmes catégories que les champs des rivalités et de hiérarchies sociales : analogie dans les structures agnostiques, dans les oppositions et différenciations, dans les rôles affectés aux rôles spécifiques des partenaires » (Foucault, 1984 : 237).

⁷ « En même temps que la mystique se développe puis décline dans l'Europe moderne, une érotique apparaît. Ce n'est pas simple coïncidence. Toutes deux ressortissent à la "nostalgie" qui répond à l'effacement progressif de Dieu comme Unique objet d'amour » (Certeau, 1982 : 12).

Le personnage féminin parvient à réparer provisoirement la relation sociale du monde en crise et, plus que cela, il réussit à «anéantir par le sexe tous les maux dont souffre le continent noir» (2003: 92). En ouvrant une brèche dans le temps social, une brèche orgiastique ainsi définie par Michel Maffesoli: «D'une manière paroxystique, l'orgie est une condensation de cet accord sympathique avec le cosmos et avec les autres. Ce qui est en cause c'est bien le corps collectif qui prévaut sur le corps propre» (1985: 19), Irène dépasse les limites de l'existence terrestre et institue une dimension atemporelle provisoire, suivie par une nouvelle temporalité.

Exploitation de l'imaginaire pornographique et du corps protéiforme et potentialisé à l'extrême, paroxystique, l'orgie dans le roman de Calixthe Beyala a le rôle d'affirmer une liberté dionysiaque, non sans rapport au sentiment tragique de l'existence. Le corps démembré et fragmenté réussit à destituer les clivages et les limites de l'existence. Le nouvel ordre proposé est un ordre universel, délocalisé et décorporalisé.

La sexualité et la folie apparaissent dans le roman comme des moments mystiques, capables de mettre en relation le microcosme et le macrocosme. Dans leur édification, l'artifice et le détail minutieux de la description sont des éléments dont la présence souligne la labilité des frontières qui séparent la raison de la folie, le réel et l'irréel, mais aussi la fragilité de l'individu humain dans un univers aux dimensions gigantesques, un univers signifiant qui relativise la vérité humaine.

Le corps de la femme est ici conçu comme un corps mystique, un corps sacrificiel, qui entreprend la médiation entre le visible et l'invisible: «Le terme mystique est donc médiateur. Il assure la médiation entre deux temps. Il surmonte (*aufheben*) leur division et il en fait une histoire. Est "mystique" le tiers absent qui conjoint deux termes disjoints» (Certeau, 1982: 112). Le corps démembré, potentialisé et fragmenté est à la fois christique et dionysiaque, contribuant au mystère de l'épiphanie. Il est le moteur de la création d'un troisième espace, du possible, un espace de la révision et de la réorganisation du monde. La sexualité orgiastique dans ce roman, qui fait surgir la non-histoire⁸ et l'atemporalité, est employée

⁸ «L'orgiasme est le déni de l'Histoire abstraite, il est également l'affirmation collective de l'histoire vécue au jour le jour» (Maffesoli, 1985: 242).

dans le but d'effacer l'Histoire et de la recréer, dépourvue de tous les moments antérieurs. Cette histoire contre laquelle se dirige l'entreprise du personnage du roman de Beyala porte les traces de la violence coloniale, elle est connotée par l'idée de conquête de l'espace. Le désir d'annihiler cette histoire inscrit ce roman dans la sphère de l'idéologie postcoloniale. De plus, à ce stade de notre analyse, il est nécessaire de remarquer que dans la création littéraire de Calixthe Beyala, la thématique de l'espace détient, comme nous l'avons suggéré jusqu'à présent, une importance capitale. Profondément attachée à la problématique de la corporalité et à la délimitation des sphères de l'existence privée et collective, la thématique de l'espace est un élément indispensable dans notre compréhension de l'évolution des postures féminines dans la création romanesque de Calixthe Beyala. La perception de l'espace est indéniablement attachée à la pensée du territoire caractéristique aussi de l'idéologie postcoloniale visible dans le positionnement socioculturel d'un ensemble d'écrivains d'origine africaine qui ont choisi de s'installer en France⁹. Cette pensée du territoire engendre une nouvelle manière d'aborder des problématiques telles que l'identité et les valeurs traditionnelles, mais aussi le rapport entre l'identité individuelle et l'espace.

Immigration et reconquête de l'individu

Pour comprendre l'importance de cette pensée du territoire pour la création romanesque beyalienne, nous devons la mettre en rapport avec la thématique de l'immigration qui devient une préoccupation constante de la romancière à partir du *Petit prince de Belleville*. En effet, comme le remarque aussi Jacques Chevrier, Calixthe Beyala commence à produire la série des romans « parisiens¹⁰ » ou des romans de la « migritude », qui opèrent non seulement une modification des relations de pouvoir entre les personnages

⁹ « C'est à ce système binaire de valeurs – sagesse et spiritualité africaines d'un côté, rationalité et efficacité occidentale de l'autre – que paraît mettre un terme une nouvelle génération d'écrivains et d'écrivaines, que l'un d'entre eux, le Djiboutien Abdourahmane (sic) Wabéri (sic) qualifiait récemment "d'enfants de la post-colonie" (sic), et au nombre desquels on rangera Calixthe Beyala, Daniel Biyaoula, Alain Mabanckou, Bessora, Sami Tchak ou Fatou Diome, cette liste ne prétendant évidemment pas à l'exhaustivité » (Chevrier, 2006 : 159).

¹⁰ « On rentre ici dans la catégorie des romans parisiens, *Assèze l'africaine* (1994), *Maman a un amant* (1993), *Les honneurs perdus* (1996), dans lesquels s'opère non seulement un déplacement géographique qui permet un autre regard sur l'Afrique et sa diaspora, mais également un prélude à un reversement dans les rôles masculins et féminins consécutifs au phénomène de l'immigration » (*ibid.* : 169).

romanesques, mais aussi une individualisation des femmes et l'avènement de la nouvelle femme africaine.

Dans le cadre de l'émergence de cette nouvelle femme africaine, le roman *Maman a un amant* est très important, car la problématique de la féminité y est traitée en stricte corrélation avec le thème de l'exil. Ici, la femme se voit prise entre deux modèles sociaux et culturels. L'exil produit une émancipation indéniable de celle-ci. Dans ces circonstances, sortir du chemin tracé par la communauté semble être dans le roman la seule voie envisagée par le personnage pour réaliser sa libération. Son départ de la famille aura comme conséquence un changement visible d'attitude de la part de l'homme. Les rôles seront provisoirement inversés dans le roman : le père, constate Loukoum, « s'est transformé en maîtresse de maison » (1993 : 188). Néanmoins, la femme ne se place pas en rupture définitive avec les valeurs de la communauté. Émancipée, elle revient au sein de la famille, après l'intervention conciliante de la collectivité. Ce retour, dénoncé par Odile Cazenave comme étant le fruit d'une stratégie narrative « forcée¹¹ », acquiert une valeur symbolique et didactique dans le roman : il défend l'idée d'un possible accord entre les valeurs individuelles, féministes, et les valeurs de la famille et de la communauté africaine. La principale idée qui se dégage de ce roman est que l'émancipation de l'individu doit passer par l'émancipation et la libération de la communauté tout entière.

L'immigration apparaît dans la création romanesque de Calixthe Beyala comme une occasion de redécouverte de la femme dans son individualité, mais aussi une occasion de mettre en exergue la fragilité de la condition existentielle de la femme. Ainsi Assèze (1994) et Saïda (1996) réussissent-elles à retrouver leur véritable identité en exil. Néanmoins, leur pendant féminin, Ngaremba et Sorraya, y perdent leurs repères.

En effet, ce que l'on peut remarquer à travers tous les romans de Beyala est que l'immigration n'a pas les mêmes effets pour tous les personnages. Interprétée à la lumière de l'existence des couples féminins, elle est uniquement l'occasion d'un recommencement qui peut être bénéfique ou dévastateur. Elle est l'occasion d'une conquête du pouvoir, mais d'un pouvoir qui est parfois réfuté par

¹¹ « [...] le *happy-end* semble un peu forcé (et de fait, il l'est) car le contentement des uns va de pair avec le sacrifice de l'autre, soit comme depuis toujours, la femme » (Cazenave, 1996 : 292).

les personnages, d'une manière similaire à la narratrice construite par Ken Bugul dans son roman *Riwan ou le chemin de sable*.

Conclusion

Cette conception du caractère différentiel des effets de l'immigration sur les destins féminins dans la conception de Calixthe Beyala nous conduit à noter l'importance de la diversité des postures féminines proposées par la romancière. Toutes ces postures reflètent, de façon inégale, des manières différentes d'être femme dans le monde contemporain. Engagées dans des luttes réelles et symboliques contre les normes sociales et les pouvoirs masculins, insubordonnées aux visions normées de représentation du statut du corps dans le monde social, toutes ces femmes participent d'une même vision de contestation et de révision des acquis préétablis, qu'ils soient sociaux ou individuels. La construction des postures féminines dans la création littéraire de Calixthe Beyala semble en effet tiraillée entre plusieurs tendances. Le féminisme véhément des premières créations littéraires a été petit à petit remplacé par une manière beaucoup plus diversifiée de percevoir la femme en tant qu'individu. La voix critique s'est tue au profit d'une voix beaucoup plus intériorisée, réflexive, soucieuse de comprendre la complexité de la condition de l'individu, qui connaît son point d'orgue dans *Femme nue, femme noire*.

Mais l'abandon de la visée critique et la recherche de la diversité des voix individuelles semblent aujourd'hui des options poétiques communes aux écrivains de la diaspora postcoloniale vivant en France. Elle leur permet de retrouver une liberté créative qui réussit à opérer une dé-fondation de l'historicité dans l'oeuvre littéraire et génère l'avènement d'une nouvelle subjectivité, singulière et désengagée. L'analyse des postures féminines dans l'oeuvre de Calixthe Beyala rend compte de la contribution de la romancière à l'émergence d'une littérature libérée des poids d'un engagement critique de l'écrivain dans le monde.

Docteur ès lettres de l'Université de Limoges, **Carmen Husti-Laboye** mène une activité de recherche axée sur la poétique de l'espace identitaire migrant. Elle a publié aux Presses universitaires de Limoges *La diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, en 2010. Depuis peu, elle dirige ses réflexions vers l'analyse des pratiques de publication et de réception des produits culturels.

Références

- ARENDT, Hannah (1983). *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.
- BÂ, Mariama (2001). *Une si longue lettre*, Paris, Serpent à Plumes.
- BEYALA, Calixthe (2009). *Le roman de Pauline*, Paris, Albin Michel.
- (2007). *L'homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel.
- (2005). *La plantation*, Paris, Albin Michel.
- (2003). *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel.
- (2002). *Les arbres en parlent encore*, Paris, Albin Michel.
- (2000). *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, Paris, Mango.
- (1999). *Amours sauvages*, Paris, Albin Michel.
- (1998). *La petite fille du réverbère*, Paris, Albin Michel.
- (1996). *Les honneurs perdus*, Paris, Albin Michel.
- (1995). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler.
- (1994). *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel.
- (1993). *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel.
- (1992). *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel.
- (1990). *Seul le diable le savait*, Paris, Le pré aux clercs.
- (1988). *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Albin Michel.
- (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock.
- BUGUL, Ken (1999). *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine.
- (1983). *Le Baobab fou*, Dakar, NEA.
- CAZENAVE, Odile (2004). « Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », *Africultures*, n° 59, <www.africultures.com>.
- (1996). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan.
- CERTEAU, Michel de (1993). *La culture au pluriel*, Paris, Seuil.
- (1982). *La fable mystique I. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard.
- CHEVRIER, Jacques (2006). *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Édisud.
- (2002). *Anthologie africaine d'expression française. Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier International.

-- (2001). « Calixthe Beyala : Quand la littérature féminine africaine devient féministe », *Notre librairie*, n° 146 : 20-22.

DRAME, Monsour (2005). « L'émergence de l'écriture féministe au Sénégal et au Québec », *Éthiopique*, n° 74, <<http://www.refer.sn/ethiopiennes/>>.

FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité, vol. 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.

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

KOUROUMA, Ahmadou (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.

MAFFESOLI, Michel (1985). *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie des Méridiens.

MUDIMBE, V. Y. (1994). *The Idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

VATTIMO, Gianni (1987). *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil.