

12-1-2010

De Stock à Albin Michel : Beyala et l'édition

Bernard De Meyer
University of KwaZulu-Natal

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

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

De Meyer, Bernard (2010) "De Stock à Albin Michel : Beyala et l'édition," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 75 : No. 1 , Article 11.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol75/iss1/11>

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.

Bernard DE MEYER
University of KwaZulu-Natal

De Stock à Albin Michel : Beyala et l'édition

Résumé: Alors que Calixthe Beyala est restée fidèle à la maison d'édition Albin Michel pour ses ouvrages de fiction depuis la parution du *Petit prince de Belleville* en 1992, ses quatre premiers romans ont connu trois éditeurs différents. Une étude de son rapport à l'édition durant cette période montre le désir de l'écrivaine de se faire reconnaître dans le champ littéraire parisien, et que cet univers feutré était prêt à relever le défi en publiant le roman d'une africaine inconnue. Une analyse minutieuse du paratexte, la titrologie en particulier, et du contenu de ses fictions révèle que Calixthe Beyala s'entretient directement avec ses éditeurs.

Ascendance, Calixthe Beyala, consécration littéraire, éditeurs, roman féminin francophone, titrologie

Calixthe Beyala est généralement associée à la maison d'édition Albin Michel. En effet, depuis 1992, l'année de publication du *Petit prince de Belleville*, les onze romans successifs de la romancière camerounaise ont été publiés par cet éditeur. Après cette date, ce ne seront que les essais qui seront confiés à d'autres maisons, Spengler ayant sorti la *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales* en 1995, tandis qu'un autre éditeur parisien, Mango, s'est occupé de la *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes* en 2000. Cette longue collaboration peut paraître étonnante, en particulier lorsqu'on se rappelle que l'écrivaine et sa maison d'édition ont été conjointement condamnées par le tribunal de grande instance de Paris pour plagiat en mai 1996. Face à cette fidélité, le lecteur oublie souvent que les quatre premiers romans ont connu pas moins de trois éditeurs différents, respectivement Stock pour *C'est le soleil qui m'a brûlée* et *Tu t'appelleras Tanga*, Le pré aux clercs (Belfond) pour *Seul le diable le savait* – ces trois romans forment la « trilogie africaine » – et enfin Albin Michel à partir de son quatrième ouvrage.

Étant donné cette situation, il serait intéressant d'étudier la corrélation entre la romancière camerounaise et les éditeurs, durant cette première partie de sa carrière. Il s'agit moins d'une

Présence Francophone, n° 75, 2010

énumération des faits qui sont supposés avoir eu lieu durant cette période, même si un aperçu de la situation s'avérera nécessaire, que d'une analyse de l'inscription de l'œuvre fictive naissante de Beyala dans le monde de l'édition. Je passerai en revue l'épitéxte, principalement les interventions de l'éditeur et quelques prises de position de la jeune femme, ainsi que le paratexte, avec un intérêt particulier pour la titrologie, sans oublier l'analyse textuelle, surtout en ce qui concerne les instances narratives dans les romans qu'elle a rédigés lors de son début de carrière. Ce seront autant de pistes qui nous permettront de mieux comprendre les rapports complexes qu'elle a entretenus avec l'édition parisienne pendant sa période de formation.

C'est l'éditeur qui m'a publiée

Le premier constat est que, contrairement à un grand nombre d'autres écrivains africains, en particulier les femmes, Beyala a fait publier son premier roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, par une maison d'édition parisienne non spécialisée en littérature africaine. Le fait est assez rare dans le cas d'un premier roman d'un auteur inconnu pour être souligné, mais il n'est certainement pas unique. Jusqu'aux années 1980, ce sont en particulier les Nouvelles éditions africaines (Dakar-Abidjan), les Éditions CLE (Yaoundé), ainsi que les Éditions Saint Paul Afrique de Kinshasa pour les auteurs congolais, qui se partageaient le gros des auteurs africains (Ngandu Nkashama, 1994). Présence Africaine, créé en 1947, était devenu une référence à Paris, un tremplin de la périphérie vers le centre¹, attirant un nombre important d'écrivains. Par ailleurs, des éditeurs spécialisés, tels Karthala et surtout L'Harmattan, font découvrir de plus en plus la fiction produite sur le continent africain. Suite au succès de certains romans, d'autres maisons se sont lancées dans l'aventure africaine: Hatier (qui, après avoir publié quelques auteurs dans la seconde moitié des années 1970, a créé, suite à l'intérêt suscité, la collection « Monde Noir Poche » en 1980) principalement, mais aussi Silex, qui a sorti des romans d'auteurs africains au début des années 1980, mais dont peu ont connu un succès durable (à l'exception notable de Pius Ngandu Nkashama, dont le premier roman, *La malédiction*, date de 1983). Seuil, près de dix ans après *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem (retiré du catalogue) et *Les soleils des Indépendances* d'Ahmadou

¹ On renvoie ici à la théorie établie par Pierre Halen (2001 : 13-31). Pour la situation de la littérature africaine, voir Fonkoua et Halen, 2001.

Kourouma, a pu attirer des noms devenus illustres : Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo, pour ne citer que ceux-là, intègrent la maison prestigieuse en 1979.

C'est un fait : le roman africain se vend relativement bien, et les éditeurs se bousculent au portillon pour découvrir les perles rares. Parmi celles-ci, les femmes auteurs, une infime minorité, sont particulièrement recherchées. POL et Nathan font leur entrée dans le domaine de la littérature africaine en publiant des romans féminins, respectivement le roman unique de Catherine N'Diaye (*Gens de sable*, 1985) et le premier court roman de Véronique Tadjo (*À vol d'oiseau*, 1986), qui avait déjà publié une collection de poèmes, *Latérite*, chez Hatier en 1984.

Le cas de Beyala n'est donc pas unique ; son lieu de résidence étant Paris, il semble assez logique qu'elle y soit publiée. Ce choix n'est toutefois pas innocent : à l'intérieur du « système littéraire francophone », tel que défini par Pierre Halen (2009 : 98)², l'auteur se situe d'emblée dans le champ franco-parisien, ce qui inclut un mode de distribution, une reconnaissance, un public. « Paris, indique Ambroise Kom, demeure pour l'écrivain camerounais le lieu privilégié de reconnaissance » (2003 : 56). De plus, les auteurs camerounais, Mongo Beti en tête, subissaient un tas de tracasseries, faisant face à toutes sortes de persécutions dans leur pays, où leurs œuvres étaient régulièrement censurées (*ibid.* : 40). Au Cameroun, on ne publiait pas les auteurs considérés comme dangereux ; les autorités du pays auraient plus que probablement tenté d'empêcher la publication du premier roman de Beyala, dont le contenu sardonique ne pouvait que déplaire à l'ordre établi, en particulier pendant cette période où, comme le signale Ambroise Kom, « de l'intellectuel de l'année 1985 à la nuit des épis de 1989, on se rend compte que les appareils idéologiques d'État favorisent l'émergence plus ou moins subtile d'un dispositif de contrôle de discours » (*ibid.* : 60).

Pour revenir à l'édition parisienne, Stock, qui avait déjà l'écrivaine algérienne Leïla Sebbar dans son catalogue depuis 1981, ne faisait que suivre le mouvement. Selon un commentaire émis par Calixthe Beyala dans un entrevue accordée à Tirhankar Chanda pour la revue *Notre librairie*, le directeur des Éditions Stock, Jean Rosenthal,

² Pierre Halen note fort à propos que le « concept de *champ* [est] inapplicable comme tel au domaine littéraire francophone comme ensemble », trop vaste et trop complexe (2009 : 98). La notion de champ est cependant maintenue « pour le centre franco-parisien et pour les "champs locaux" » (*ibid.*), par exemple dans les différentes régions de l'Afrique francophone.

était sensible à l'origine de la jeune écrivaine et aurait prononcé les paroles suivantes : « C'est une femme et de surcroît elle est noire », voilà ce que furent les premiers mots de Jean [Rosenthal] » (Chanda, 2003 : 29. Souligné dans le texte). Ces paroles rapportées par Beyala, à prendre probablement avec une pincée de sel, indiquent, d'une part, l'engouement de l'édition parisienne pour l'écriture féminine africaine et, d'autre part, l'assurance qu'avait l'écrivaine d'être publiée sans fournir trop d'efforts. En effet, elle était convaincue qu'il suffisait d'envoyer son manuscrit à quelques éditeurs et que le tour était joué. Elle avait raison. La présentation même du livre *C'est le soleil qui m'a brûlée*, insiste sur la dimension féminine : la couverture représente la silhouette d'une jeune femme noire – elle est de profil – alors que le prénom de Calixthe ne permettait pas immédiatement d'identifier le sexe de l'écrivain (longtemps mixte, ce prénom est plus récemment surtout donné aux filles ; toutefois, il est peu usité, et le seul « Calliste » qui a marqué l'histoire fut un pape du troisième siècle de notre ère). La quatrième de couverture allait ôter le doute. En effet, le texte au volet de jaquette insiste sur la quête identitaire d'une femme, narrée par une femme écrivain : « Il lui faudra se brûler à tous les soleils, à tous les feux du désir, de la coutume, de traditions sclérosées dans leurs aspects les plus oppressifs, pour enfin se découvrir elle-même » (Beyala, 1987 : 4^{ème} de couverture).

L'annonce publicitaire dans les journaux renforce cette prise de position de l'éditeur (<http://calixthe.beyala.free.fr/images/13153257_soleil.pdf>. Sur la gauche, il y a, c'est la coutume, une représentation de la couverture du livre ; sur la droite on trouve la photo d'une jeune femme noire au regard triste qui fixe le lecteur ; il s'agit clairement de l'auteur. Au-dessus de la photo, un message bref, accrocheur : « la rage d'être aimée... ». L'utilisation du participe passé au féminin est un écho du titre, mais ce qui se situe au niveau de la pigmentation et de toutes les connotations que cela comporte dans le titre, on passe dans le bref descriptif au sentiment, ce qui devrait éveiller l'intérêt du public – les points de suspension le tiennent littéralement en haleine. De plus, « la rage d'être aimée » est une référence au titre d'un roman érotique rédigé par R. Gonnot en 1970, *La rage d'aimer*, une autre façon d'attirer une certaine catégorie de lecteurs ; l'attrait du roman est également dû au caractère vaguement séducteur du titre (Genette, 1987 : 95-98).

Un regard sur le titre de son premier roman permet de mieux situer la place que Beyala elle-même voulait s'attribuer dans l'espace littéraire. Dans une étude sur la titrologie romanesque des ouvrages africains (masculins) parus avant 1980, année où il a achevé son analyse, Bernard Mouralis conclut qu'à travers les titres, « l'activité des romanciers africains [...] consiste moins dans la substitution d'un discours romanesque africain à un discours européen que dans une tentative visant à concilier les exigences de l'Africain et celles de l'Écrivain » (2007 : 532). Les premiers romans féminins africains semblent suivre ce schéma, *Le baobab fou* de Ken Bugul, ainsi que les romans d'Aminata Sow Fall, sont des exemples parfaits où l'auteur combine un élément africain à un imaginaire romanesque. Par ailleurs, par le fait que la littérature féminine semble être née en Afrique de la tradition scripturale des femmes, les formes traditionnelles comme la lettre ou le journal intime, se retrouvent dans plusieurs titres, en particulier durant les années 1970, à l'instar d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ, bien que cette forme rhématique, selon l'appellation de Genette (1987 : 89-93), disparaisse assez rapidement. Néanmoins, ce contexte d'émergence explique que la majorité des récits écrits par des femmes à l'époque utilisaient la première personne, Aminata Sow Fall étant une exception notable. Or, bien que le titre *C'est le soleil qui m'a brûlée* réponde à cette double exigence de littérarité et de témoignage, elle semble montrer la place privilégiée de l'artiste. En effet, c'est le premier roman féminin qui utilise la première personne dans le titre même, mettant en valeur le caractère testimonial – et féminin, grâce à l'accord du participe passé – du récit. Ceci ne pouvait que mettre l'eau à la bouche d'un public friand de découvertes : la tension entre témoignage et récit annonce une intimité dévoilée.

Le titre est également une citation d'un vers de la Bible issu du premier poème du *Cantique des Cantiques* et dont une citation plus complète se trouve en exergue. Ceci place le roman dans une ascendance symbolique, dans une tradition – en effet on remonte à l'origine même des textes écrits en Occident ! Au niveau idiomatique, il s'agit d'une expression figée, d'un stéréotype – Bernard Mouralis nous rappelle à bon escient que « la notion de stéréotype est évidemment à la fois relative et subjective et ne peut reposer que sur la conscience linguistique de chaque locuteur » (2007 : 512). Parmi les romans féminins publiés avant *C'est le soleil qui m'a brûlée*, seul *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking (1983) utilise un

syntagme quelque peu figé. Ce n'est pas le seul lien entre le « journal d'une misovire » de la compatriote de Beyala et du roman de celle-ci. Werewere Liking a produit une œuvre innovatrice, voire choquante, tant au niveau de la forme que du contenu, et cette volonté de sortir des sentiers battus se retrouve aussi chez Beyala. L'aînée utilise une langue directe que donne également à lire la cadette. Un travail intertextuel entre ces deux romans permettrait d'identifier le travail de réécriture opérée par cette dernière.

Finalement, le roman lui-même marque sa propre entrée en littérature. La tension entre récit à la première personne et à la troisième personne est manifeste. Il s'agit de prime abord d'une narration à la première personne, bien que le « je » soit peu déterminé. Ce personnage féminin introduit le récit : « J'ai connu Ateba lorsqu'elle entrait dans sa dix-neuvième année » (Beyala, 1987 : 5. Souligné dans le texte), et le lecteur pourrait s'attendre à ce que ce personnage se dissipe pour laisser place au récit d'Ateba, narré par celle-ci. Cependant, la vie d'Ateba continue à être racontée à la troisième personne et la narratrice anonyme tâche d'intervenir à plusieurs endroits dans le roman, bien que personne ne semble être conscient de sa présence : « D'ailleurs peu importe puisque je n'existe pas, puisque personne ne me voit » (*ibid.* : 31). Ce discours revient comme un *leitmotiv* aux moments clés du récit, en particulier durant le dénouement. Ce procédé permet de distinguer le vécu des personnages de l'instance de narration qui acquiert une autonomie, un pouvoir. Beyala semble annoncer avec ce roman qu'elle n'est pas une simple raconteuse d'histoires, mais une véritable romancière, et que c'est un métier – on retrouve cette conviction dans les entrevues qu'elle accorde régulièrement.

De plus, elle annonce une carrière à venir, en premier lieu par la voix entreposée du personnage d'Ateba, qui, selon la narratrice « aime lire. Elle a toujours aimé lire. Elle prétend que lire permet d'imaginer des histoires à écrire. Elle dit souvent qu'un jour elle deviendra écrivain. Elle écrira des autres » (*ibid.* : 52). Cette mise en abyme du travail de création de l'écrivain est reprise par la fonction de la narratrice anonyme : ne raconte-t-elle pas l'histoire d'une autre ? Cependant, la confusion règne, et beaucoup de lecteurs ont été convaincus qu'il s'agissait d'un roman autobiographique d'une fille « élevée dans les bidonvilles de Douala ». Le succès, à scandale selon certains, de cet ouvrage est partiellement

dû à cette ambivalence que Calixthe Beyala n'a jamais voulu lever complètement. Dans *Le Provençal* du 20 janvier 1989 elle affirme :

Ce n'est pas souvent qu'une fille des bidons-ville [*sic*] arrive à s'en sortir [...]. Ce n'est pas moi qui écrit [*sic*], ce sont tous ceux qui sont restés là-bas, qui souffrent et ne désespèrent jamais d'un lendemain meilleur (*Le Provençal*, 1989).

Cette fille qui s'en est sortie pourrait tout aussi bien être le personnage que son auteur. Une chose est certaine : Calixthe Beyala a bien réussi son entrée en littérature.

Tu t'appelleras Beyala

Il est dès lors peu étonnant que le deuxième roman, *Tu t'appelleras Tanga*, paraisse chez le même éditeur. Stock avait découvert une écrivaine à succès et ne voulait pas la laisser tomber en si bon chemin. Beyala était courtisée de part et d'autre, on tâchait de se l'arracher, mais elle demeurait chez Stock, pour l'instant du moins. Le second roman reprend l'univers et la majorité des thèmes du premier, mais on perçoit une évolution qui montre la maturité de la romancière. Stock a changé le thème de la couverture ; nul besoin d'insister sur la féminité de l'auteur, le lecteur connaissant maintenant Calixthe et, de plus, un prénom féminin apparaît ostensiblement dans le titre. Cependant, sur la quatrième de couverture, trône une Beyala séduisante, confiante, impériale. On est loin du regard triste utilisé pour la publicité du premier roman. L'encart publicitaire confirme cette assurance. En effet, sous le mot « magique ! » trois extraits de critiques littéraires confirment les qualités du nouveau roman :

« Le deuxième roman de cette Camerounaise de vingt-huit ans est un cri de révolte. Un cri de foi aussi en l'amour », *Ouest France*.
 « Un ton résolument neuf et effronté dans le roman africain », *L'événement du jeudi*.
 « Un roman décapant où pleuvent les mots drus, secs et durs. C'est une tornade », *La croix du Midi*
 (<http://calixthe.beyala.free.fr/images/13151117_tanga.pdf>).

Alors que les trois publications mentionnées ne sont pas considérées comme étant à la pointe de la critique littéraire, les citations renforcent en premier lieu l'image offerte par le premier

roman : il s'agit de l'ouvrage d'une jeune femme africaine qui touche à l'amour. Par ailleurs, suite au succès de ce premier roman, ces commentaires confirment ce que la critique en a retenu : une certaine nouveauté formelle et thématique, caractérisée par la sincérité et par la vigueur, voire la dureté du ton.

Le titre de ce roman fait à nouveau preuve d'une grande originalité³. Il commence d'abord par un verbe conjugué à la deuxième personne du futur simple. Ceci s'oppose aux formes généralement utilisées dans le roman : la troisième personne et le prétérit. Ce récit prend donc la forme d'un discours qui s'adresse à un destinataire et dont l'ambition est de provoquer chez lui un changement. C'est bien ce qui se passe dans le roman : la jeune fille emprisonnée, Tanga, s'adresse à sa codétenue, Anna-Claude, une femme blanche, et lui prie de reprendre et de diffuser son message : « 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 » (Beyala, 1988 : 18). Le désir de Beyala est double. Au niveau du contenu, elle indique que pour parler de l'Africaine, il existe un autre discours que celui de la Négritude que tient son interlocutrice, une grande romantique à la recherche de l'Afrique mythique, et que ce discours parle du quotidien dégradant vécu par la majorité des africains, en particulier les femmes. Mais ces paroles seraient aussi celles qu'adresse un écrivain à son éditeur. Le personnage d'Anna-Claude, qui incite Tanga à parler plus, à dévoiler ses secrets, pour ensuite les diffuser à tout bon entendeur, représenterait ainsi l'éditrice à la recherche d'une voix originale. Ce personnage possède d'ailleurs les mêmes initiales qu'Anne Carrière, bien connue dans le monde de l'édition et qui travaillait dans les années 1980 dans l'entreprise de son père, Robert Laffont, avant de créer sa propre maison d'édition.

On sait que pas moins de quatre éditeurs se sont empressés d'embaucher Beyala après le succès de son premier roman (Brière, 1993 : 202), et il ne serait pas surprenant que Robert Laffont, représentée par Anne Carrière, ait fait une proposition à la romancière camerounaise. On sait aussi que le désir de Carrière était de trouver une voix originale venant de l'ailleurs. Pour elle, « la mission numéro un d'un éditeur [est] de découvrir de nouveaux talents, de jeunes auteurs qui seront, [espère-t-elle], les grands auteurs de demain, mais aussi des récits, des témoignages de vie,

³ Voir notre article qui touche, dans un autre contexte, au même sujet (De Meyer, 2008 : 44-62). Voir aussi Ursula Baumgardt (1994 : 31-47).

des biographies » (Anne Carrière, site Internet). La Camerounaise répond certainement à cette description. Ce qui compte, cependant, c'est que Beyala a ressenti l'engouement qu'elle avait provoqué et utilise son propre roman pour montrer son rapport à l'édition. Elle avait compris qu'il s'agissait d'une synergie, et que les deux « parties » sont complémentaires : l'éditeur a besoin d'une histoire, l'écrivain a besoin de sa diffusion.

Un autre aspect de ce roman de Beyala est son inscription dans la tradition littéraire africaine. Le titre nous montre à nouveau la voie. Le prénom Tanga, dont on note la connotation exotique, est aussi la ville décrite par Mongo Beti dans *Ville Cruelle*, roman paru sous le nom de plume Eza Boto en 1954. La référence n'est ainsi plus à la Bible, mais à un des premiers romans africains, camerounais de surcroît, qui décrit sans ambages la réalité urbaine en Afrique. De cette façon, Calixthe Beyala se place dans une certaine tradition africaine de l'écriture, celle qui privilégie la face sordide de la société, « le roman des détritits », selon l'expression de Patrice Nganang (2007 : 259)⁴. Elle s'oppose à une autre tradition, celle de la Négritude, dont Anna-Claude, on l'a signalé, serait la représentante. La femme blanche qui a accepté une image idéalisée de l'Afrique doit désenchanter, la parole de Tanga est la seule qui soit véridique. Grâce à celle-ci, Beyala s'est offert un nom en littérature.

Seule Calixthe le sait

Le succès de ce roman était encore plus grand que celui du premier ; Beyala s'est fait une place au soleil. Il peut paraître dès lors curieux que le troisième roman, *Seul le diable le savait* (qui sortira quelques années plus tard en poche sous le titre *La négresse rousse*⁵), publié deux ans après le précédent, paraisse chez un autre éditeur. La cause exacte n'a pas encore été élucidée, mais il ne serait pas étonnant qu'il y ait une raison financière à la base de la décision de l'écrivaine. Le choix de Belfond – Le pré aux clercs – semble pour

⁴ Les autres genres analysés par Nganang sont les romans de la dictature et les romans de l'émigration. La plupart des romans beyaliens sortis après la trilogie africaine se situent dans cette dernière catégorie, qui correspond en gros à la « migritude » de Jacques Chevrier.

⁵ Gérard Génette, dans *Seuils*, fait mention des titres qui changent d'une édition à une autre : « les spécialistes, signale-t-il, ne proposent aucune explication pour ces changements de titres qui n'accompagnent aucune modification significative du texte » (1985 : 72-73), comme c'est le cas pour ce roman de Beyala. Tout au plus, puisque cela dépasse le cadre de cette étude, on peut noter le passage d'un titre d'ordre philosophique, voire théologique, à une désignation beaucoup plus directe, utilisant un mot pour le moins percutant, et, par ailleurs, de nature oxymorique.

le moins incongru ; il suffit de jeter un bref coup d'œil au catalogue 1990 de la collection. Il contient des autobiographies du journaliste Georges Caunes et de l'acteur François Périer, une biographie sur les premiers colons en Algérie par Geneviève Schurer intitulé, *Les hautes plaines*, un ouvrage de vulgarisation de l'entomologiste Rémy Chauvin, un regard ludique sur la publicité par Jérôme Bonaldi avec pour titre *Les choses de la vie quotidienne*, ainsi que la réimpression d'un roman érotique de Jacques Serguine, *Cruelle Zélande*, ouvrage anonyme lors de sa première parution chez Pauvert en 1979 à cause de son contenu licencieux.

Le roman de Beyala, qui, peut-être encore plus que les deux premiers, prend un ton hallucinatoire et s'éloigne par ses situations extrêmes du quotidien, semble n'avoir rien en commun avec les autres titres de la collection. On peut toutefois y lire la volonté de l'auteur d'inclure son œuvre dans un contexte social et philosophique, bref le désir d'être prise au sérieux. Ce roman, qui mentionne à l'intérieur de ses pages le nom de Simone de Beauvoir et y propose une théorie de la « féminitude », préfigure ainsi les essais futurs de Beyala, pour lesquels elle a aussi trouvé des maisons d'éditions parisiennes moins connues. La couverture indique cette quête du sérieux : il n'y a aucune image, le ton est uniforme, et ce n'est pas une tradition de la maison (la couverture de *Cruelle Zélande* est fortement évocatrice) ; le visage souriant de l'écrivaine continue toutefois à apparaître sur la quatrième de couverture.

Le titre est une nouvelle fois un syntagme et prend la forme d'une expression idiomatique, bien qu'il est difficile de lui trouver une origine sûre. La mention du diable établit un lien avec la citation de la Bible dans le premier roman. On note aussi que l'auteur passe maintenant dans son intitulé à la troisième personne. Ainsi, après avoir levé la voix, affirmé sa présence dans le titre de son premier roman – le « je » – et après avoir imposé son discours en s'adressant à l'autre, et à l'éditeur en particulier, dans le titre de son second roman – le « tu » –, Beyala a obtenu droit de cité, et en particulier le droit de raconter l'histoire de l'autre. C'est la prise de position du troisième roman. À partir de cet ouvrage, tous les titres beyaliens sans exception seront à la troisième personne, malgré qu'à l'intérieur des pages l'utilisation du « je » est maintenue. Cette première personne s'autonomise au fur et à mesure : l'héroïne, ou le héros, comme dans *Le petit prince de Belleville* et *Maman a un amant*, n'a

plus besoin d'un narrateur invisible comme dans le premier roman, ni d'une interlocutrice – une femme blanche, de surcroît – comme dans le deuxième. *Seul le diable le savait* marque la transition : le personnage principal, Mégri, assume son propre discours, bien qu'elle demeure obnubilée, du moins dans la première partie du roman, par l'étranger. Ce troisième roman annonce également le déplacement vers Paris : alors que l'histoire se déroule toujours en Afrique, l'incipit et l'explicit sont situés dans la capitale française. Le récit prend la forme d'un vaste retour en arrière, avec en son centre une prolepse, une vision démesurée d'un déplacement en métropole. En fin de compte, ce roman, bien que publié chez un éditeur mineur (et seule Calixte sait pourquoi), confirme le talent grandissant de l'écrivaine et son désir de joindre le *mainstream*.

En guise de conclusion : la princesse de Paris

Le petit prince de Belleville montre l'aboutissement de la quête de Calixthe Beyala vers le centre. En premier lieu, bien sûr, elle est entrée dans une grande maison d'édition, une parmi celles qui ont le plus de chances de remporter un prix littéraire. Ensuite, le roman lui-même indique cette insertion. Le titre renvoie à un des canons de la littérature française du XX^e siècle, *Le petit prince* de Saint-Exupéry, ce qui lui « apport[e] le prestige d'une filiation culturelle » (Genette, 1987 : 95), bien que teintée d'ironie. Gérard Genette a indiqué qu'un titre qui en reprend un autre peut se lire de deux manières (*ibid.* : 91). Dans le cas de Beyala, le titre de son ouvrage pourrait renvoyer au petit prince de Belleville (le personnage), mais aussi, en tant que palimpseste, au *Petit prince* de Belleville (référence au roman de Saint-Exupéry).

Par ailleurs, le fait que des extraits ont été plagiés de *When I was five I killed myself* d'Howard Buten, dont la traduction française avait paru chez Seuil en 1987, serait une façon détournée d'indiquer son intégration au monde des éditeurs illustres. Elle ne doit plus affirmer son origine, sa « réalité » ; le roman devient un jeu sur la littérature. Il faut cependant noter que les titres, à partir de ce roman, s'éloignent des idiomatismes des premières publications, et contiennent en général un élément bien réel, tel Belleville. Beyala utilise des mots comme « amant », « fille », « Africaine », « mari », « femme » ou encore « plantation » dans ses titres : les membres de la famille et

leur lieu de résidence. Le lecteur semble savoir à quoi s'en tenir. Cette façon de procéder illustre le pouvoir de l'auteur, qui consiste à déconstruire un certain vécu, quitte à le transformer grâce à une narration personnelle. La couverture insiste d'ailleurs sur l'aspect ludique et la distanciation par rapport à la réalité: elle représente, pour *Le petit prince de Belleville*, sous forme d'illustration d'aspect enfantin (c'est une coutume chez Albin Michel), une rue parisienne avec une population diversifiée.

L'évolution du premier au quatrième roman, telle qu'elle a été ébauchée dans cet article, montre que « l'entrée fracassante dans le monde littéraire » de Calixthe Beyala n'était pas tellement due au hasard, mais était une opération voulue, calculée, menée avec dextérité par une artiste hors du commun. Le prolongement illustre son acceptation par l'institution littéraire. En effet, les trois romans qui feront suite, de 1993 à 1996, au *Petit prince de Belleville*, seront tous récompensés et chaque récompense, dans un mouvement centripète, la rapproche du zénith de la littérature contemporaine: le grand prix littéraire de l'Afrique Noire pour *Maman a un amant*, le prix tropique et le prix François Mauriac de l'Académie française pour *Assèze l'Africaine* et finalement, la consécration ultime, le grand prix pour le roman de l'Académie française pour *Les honneurs perdus*. Et cela pour un titre on ne peut plus balzacien; Beyala, pour ainsi dire, est entrée de plain-pied au Panthéon littéraire⁶. Cette émigration vers le centre « rapproche ainsi les écrivains des lieux qui peuvent assurer leur reconnaissance » (Aron, 2001: 51). Aron précise que « de manière générale, le destin des auteurs de la périphérie est de tenter d'inverser l'illégitimité qui pèse sur eux » (*ibid.*). Beyala répond à cette description, bien que son point de départ ne se situât pas dans un sous-champ local, mais déjà à Paris. En outre, par un curieux retournement des choses, elle aura finalement droit de cité dans son propre pays; il semble bien, qu'ironiquement, « la légitimation vient d'ailleurs » (Kom, 2003: 134). Ambroise Kom illustre cette reconnaissance continentale tardive par la remarque suivante: « Beaucoup d'étudiants camerounais, pourtant inscrits dans des filières littéraires des universités, n'ont entendu parler de Beyala que du jour où elle a remporté le Grand Prix de l'Académie Française! » (*ibid.*).

⁶ Madeleine Borgomano a démontré le caractère « inquiétant » de cette ascension pour « les formes douces de la tyrannie qui s'exerce dans la République des Lettres » (Bourdieu, cité par Borgomano, 2001: 257). Les vives réactions, les condamnations émanant d'« autorités littéraires », comme Pierre Assouline dans la revue *Lire*, illustrent la résistance au succès « d'une littérature certes "francophone", mais pas tout à fait française » (*ibid.*).

Bien sûr, les conditions à la fin des années 1980 étaient optimales pour qu'une jeune écrivaine africaine ayant un talent certain, habitant Paris et avec une histoire personnelle haute en couleur, puisse percer dans le monde de l'édition. La Camerounaise, ayant compris le système et profitant de l'occasion qui s'est présentée à elle, y a rapidement acquis ses lettres de noblesse. Elle s'est trouvé un créneau dans le centre, d'où elle a le luxe de pouvoir contempler le monde à sa guise, et d'en produire les résultats dans ses ouvrages successifs.

Bernard De Meyer est professeur associé à l'Université du KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, Afrique du Sud. Auteur de *Marcel Schwob, conteur de l'imaginaire* (Peter Lang, 2004), il publie depuis quelques années dans le domaine de la littérature africaine d'expression française, avec des articles sur notamment Bessora, Aïda Mady Diallo, Ouologuem et Monémbo. Il est co-éditeur, avec Neil ten Kortenaar de *The Changing Face of African Literature/Les nouveaux visages de la littérature africaine* (Rodopi, 2009).

Références

- [S.A.] (1989). « Calixthe Beyala, une Afrique de larmes et d'espoir », *Le provençal*, 20 janvier.
- ARON, Paul (2001). « Le fait littéraire francophone », dans Romuald FONKOUA et Pierre HALEN (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala : 39-55.
- BAUMGARDT, Ursula (1994). « Les Voix de l'amour: les romans de Calixthe Beyala (Cameroun) », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 7 : 31-47.
- BEYALA, Calixthe (2006[1987]). *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, J'ai lu.
- (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, Stock.
- BORGOMANA, Madeleine (2001). « "L'affaire" Calixthe Beyala », dans Romuald FONKOUA et Pierre HALEN (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala : 243-258.
- BRIÈRE, Éloïse (1993). *Le roman camerounais et ses discours*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud.
- CARRIÈRE, Anne, <<http://www.livresphotos.com/+Anne-Carriere-Editions-.html>>.
- CHANDA, Tirthankar (2003). « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *Notre librairie*, n° 151 : 28-31.
- DE MEYER, Bernard (2008). « Tu t'appelleras Beyala ou la vision de Calixthe », *French Studies in Southern Africa*, n° 38 : 44-62.

FONKOUA, Romuald et Pierre HALEN (dir.) (2001). *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Seuil.

HALEN, Pierre (2009). « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda », dans Désiré WA KABWE-SEGATTI et Pierre Halen (dir.), *Du nègre Bambara au Négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz, Centre Écritures: 93-113.

-- (2001). « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2 : 13-31.

KOM, Ambroise (2000). *La malédiction francophone. Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*, Hambourg-Yaoundé, Lit-Clé.

MOURALIS, Bernard (2007). *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion.

NGANANG, Patrice (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères.

NGANDU NKASHAMA, Pius (1994). *Dictionnaire des œuvres littéraires africaines de langue française*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud.

<http://calixthe.beyala.free.fr/images/13153257_soleil.pdf>

<http://calixthe.beyala.free.fr/images/13151117_tanga.pdf>