

LES VOIX DE L'AMOUR :

LES ROMANS DE CALIXTHE BEYALA (Cameroun)

par Ursula Baumgardt

URA 1024 du CNRS Langage et Culture en Afrique de l'Ouest
Université de Bayreuth

David Ndachi Tagne répertorie dans son analyse *Roman et réalités camerounaises*¹ environ une cinquantaine de romanciers. Parmi eux on trouve des noms aussi célèbres que Ferdinand Oyono, Mongo Béti, Francis Bebey, Bernard Nanga ou René Philombe. Cependant, en 1986, on ne compte que quatre romancières francophones : Lydie Dooh Bunya, Thérèse Kuoh Moukoury, Liking Werewere et Delphine Zanga Tsogo².

Dans ce contexte, la productivité de Calixthe Beyala, qui publie cinq romans entre 1987 et 1993, est exceptionnelle. Cette jeune femme camerounaise vivant en France suscite un intérêt important, d'autant plus que ses textes qui accordent une place privilégiée aux destins de femmes sont, selon les points de vue, scandaleux, impudiques, voire pornographiques, ou bien au contraire, l'expression authentique d'une sensibilité féminine³. Dans ce concert d'appréciations contradictoires, certaines questions se posent : quelle est la présentation des romans, quelles sont

¹ David NDACHI TAGNE, p. 24 ; cf. également Brenda BERRIAN, 1985 ; Romain KONKA, 1983, mentionne la littérature orale et en donne des exemples avant de proposer une classification thématique des auteurs modernes ; la production littéraire des femmes n'est pas analysée spécialement.

² Lydie DOOH BUNYA, a publié un titre *La brise du jour*, Yaoundé, Clé, 1977, 350 p., l'histoire d'une mère célibataire.

Thérèse KUOH MOUKOURY, a également publié un seul roman, *Rencontres essentielles*, Paris, Imprimerie Edgar, 1981, 127 p. C'est l'histoire d'une femme qui ne peut pas avoir d'enfant et dont le mari devient polygame pour cette raison.

Liking WEREWERE est la plus productive des romancières avec trois ouvrages *A la rencontre de...*, Dakar, NEA, 1980, 142 p., *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1981, 124 p. et *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983, 156 p.

Delphine ZANGA TSOGO, *Vies de femmes*, Yaoundé, Clé, 1982, 121 p., et *L'oiseau en cage*, Dakar, NEA, 1984

³ De telles controverses ont eu lieu dès la parution des deux premiers romans, comme cela a été le cas par exemple lors du Colloque du CERCLEF, organisé à l'Université de Paris-Créteil le 19 mai 1989.

les voix⁴ qui parlent dans les textes, et quelles sont les images de femme qu'elles évoquent ?

LE PERITEXTE

Une première distinction entre les cinq romans s'opère à partir de leur présentation, le péri-texte⁵. Les deux premiers, *C'est le Soleil qui m'a brûlée* (Soleil, 1987) et *Tu t'appelleras Tanga* (Tanga, 1988) forment, en dépit de l'apparence, une unité. Le troisième, *Seul le Diable le savait* (Diable, 1990), paru chez un éditeur différent, semble indiquer un tournant, et les deux derniers, *Le petit Prince de Belleville* (Prince, 1992) ainsi que *Maman a un amant* (Maman, 1993) inaugurent ce qui peut devenir, à travers un même personnage principal, toute une série.

Chacun des deux premiers ouvrages porte une illustration. Vues ensemble, ces illustrations sont fortement contrastées et suggèrent par là que les romans portent sur des sujets tout à fait différents (cf. le tableau qui fait apparaître ces oppositions).

ILLUSTRATIONS SUR LES COUVERTURES

Critère	<i>C'est le Soleil</i>	<i>Tu t'appelleras Tanga</i>
personnage	jeune femme	jeunes hommes et enfants
identité	jeune femme noire	adolescents et enfants noirs
activité	rêverie, réflexion	occupation par un travail réalisé entre hommes, en position assise
accoutrement	chemisier "indien" (non pas pagne) coiffure "afro" (non pas tresses)	torses nus ornement autour du cou et au bras
couleurs	couleurs chaudes : jaune orange, rouge, marron	couleurs froides : bleu clair, gris foncé, beige

⁴ La "voix" renvoie, selon la définition de Gérard Genette, 1972, p. 76 à l'instance narrative du texte, et "concerne le rapport entre les énoncés et leur instance productrice" p. 226. Je me limiterai ici à une description des voix de narrateur.

⁵ Le péri-texte, tel qu'il est défini par Gérard Genette, 1987, (titres, nom d'auteur, texte de présentation, illustrations sur la couverture) véhicule des informations - anonymes et impersonnelles en apparence.

arrière fond	soleil en arrière fond superposition de formes rondes	paysage brûlé, dévasté
perspective	vue de profil au premier plan	La plupart des hommes sont vus de dos ; on ne les aperçoit immédiatement. Un garçon se retourne, comme surpris par le photographe
atmosphère	sensualité, oisiveté	pauvreté, environnement écologique rude et difficile
image de la romancière	photo d'identité noir et blanc regard inquiet, soucieux	portrait buste robe rouge assurance, somptuosité

Selon la couverture de chaque roman qui présente un ou plusieurs personnages noirs, on peut supposer immédiatement qu'il s'agit d'un texte sur l'Afrique, écrit par une romancière africaine, d'origine camerounaise en l'occurrence (texte de la quatrième page de couverture). Mais ceci semble être le seul point commun entre les deux livres : là où dans le premier cas, on montre une femme noire, moderne (coiffure "afro") et sensuelle, dans le deuxième, c'est plutôt une atmosphère de désarroi et de misère. Au-delà de la "distance" entre les deux textes, sensualité et pauvreté se retrouvent ainsi mises côte à côte.

Il est également possible de lire des oppositions au niveau des titres. Dans le premier, un "je" est sous-entendu et indiqué par une voix supposée être celle qui énonce ce même "je". C'est par conséquent une voix personnalisée qui apostrophe un "tu" ou un "vous" et à qui elle dit que le "je" - féminin - a subi une action : être brûlée par le soleil. Le deuxième titre, au contraire, est énoncé par une voix anonyme et non-personnalisée qui, cependant, s'adresse à un destinataire précis, à "tu", pour lui donner un nom.

ENONCIATION (TITRES)

Critère	<i>C'est le Soleil</i>	<i>Tu t'appelleras Tanga</i>
émetteur	je	anonyme
sexe	féminin (brûlée)	indéfini
destinataire	tu/vous (implicite)	tu (explicite)
temps	passé récent (m'a brûlée)	futur indéterminé t'appelleras
action	"je" est l'objet explicite de l'action	"tu" est l'objet implicite de l'action (s'appeler suppose "être appelé")

Par rapport aux illustrations respectives, ces titres laissent perplexes : l'image de la belle femme noire et sensuelle n'est pas celle d'une "brûlure subie par le soleil", et on serait tenté de donner une réponse apaisante à la constatation explicative du titre. Dans le deuxième cas, la perplexité porte au contraire sur l'identité de ce "tu" qui semble désigner le lecteur et individualiser le destinataire : on voit sur la couverture non pas un singulier, mais justement un pluriel, de nombreux hommes. Par ailleurs, si brûlure il y a, elle est visible non pas sur la première, mais plutôt sur la deuxième image à travers le paysage sec et inhospitalier. Enfin, la photo plus sensuelle de la romancière du deuxième ouvrage semble davantage en harmonie avec le portrait de femme sur la couverture du premier texte *Soleil*, alors qu'elle crée un contraste important entre l'aisance de l'auteur et l'aridité du paysage dans la présentation de *Tanga*. Cette disparité qui

peut étonner dans un premier temps semble cependant fonctionner comme un indice de l'unité des textes très différenciés dans leur présentation, car à travers les images et en les croisant, on peut passer d'un texte à l'autre.

Les titres établissent en effet des liens intertextuels. "C'est le Soleil qui m'a brûlée" est un vers du "Cantique des Cantiques", référence rappelée et explicitée dans l'exergue du roman. Ce chant d'amour à deux voix - l'une masculine, l'autre féminine, qui parlent chacune de et à l'être aimé - crée ainsi un environnement textuel où la référence à l'Ancien Testament et à Salomon fait intervenir les champs sémantiques de "christianisme, sagesse, dialogue, amour et sensualité" et les combine avec l'Afrique.

Le nom de "Tanga" dans le deuxième titre rappelle celui de *Ville cruelle* et le célèbre :

"Deux Tanga... deux mondes... deux destins! (...) Le jour, le Tanga du versant sud, Tanga commercial, Tanga de l'argent et du travail lucratif, vidait l'autre Tanga de sa substance humaine."⁶

"Tanga" dans le titre du roman de Calixthe Beyala fonctionne par conséquent comme une référence à Mongo Béti, le plus connu des romanciers camerounais, à une oeuvre littéraire marquée par la critique politique et sociale, à l'exil également : les textes de présentation sur la quatrième des couvertures mentionnent en effet que Calixthe Beyala "a choisi de s'installer à Paris", et le personnage Tanga se dit dans le texte : "Je devenais l'air, je me confondais avec lui. Pas l'air chaud et humide de mon pays. Mais un air froid, celui de l'exil." (*Tanga*, p. 48).

⁶ Eza BOTO, *Ville cruelle*, pp. 20-21.

La culture chrétienne, la production romanesque contemporaine du Cameroun et une vision très critique du monde deviennent ainsi des repères qui situent les deux romans dans un environnement textuel précis.

Plus austère dans la présentation (couverture sans image, couleur de latérite), le troisième roman, *Seul le diable le savait*, établit à travers son titre une référence au Mal, ce qui le rattache à l'univers religieux évoqué dans les premiers textes. Le type de secret, non précisé du point de vue du contenu, est cependant sous-entendu, car, relevant du diable, il doit concerner un péché, et on déduit qu'il s'agit du péché par excellence, l'adultère. L'énonciation non-personnelle, créée par l'absence du sujet énonciateur et du destinataire, réintroduit cependant l'instance qui parle : le "seul" pose logiquement l'existence d'un autre, différent. La voix qui parle ici n'étant donc pas celle du diable, elle ne peut appartenir qu'à celui qui connaît le secret. Ceci confère à son tour un caractère de révélation, d'aveu, de confession au roman. Dans ce contexte, le nom d'auteur, *Calixthe*, se charge d'une connotation probablement non voulue de l'instance énonciatrice - anonyme - qui intervient dans le péri-texte, car trois *papes* s'appellent Calixte, ce qui rapproche la voix qui parle dans le titre - et qui est celle qui connaît le secret - du Dieu chrétien.

Face à cet ensemble d'indices qui lie le troisième aux textes précédents, il existe cependant une différence importante : dans *Seul le Diable le savait*, toute référence à l'Afrique disparaît de la première page de couverture. Ceci semble effectivement constituer un tournant, en ce sens que du "roman africain" on passe au "roman de l'immigration africaine", inauguré par les deux textes suivants.

A travers la référence au récit célèbre de Saint-Exupéry, *Le petit Prince de Belleville* fait penser à un univers de rêve et d'évasion. "De Belleville" spécifie cependant dès l'entrée en jeu qu'il ne s'agit pas d'un prince tout court. La détermination fonctionne comme une restriction, une concession, dans le sens de "il est prince, mais pas tout à fait" : le quartier populaire, ouvert à l'immigration, est évoqué à travers l'illustration de la couverture qui montre des Africains en milieu urbain français, et ce Belleville parisien est effectivement la belle ville par opposition au Tanga de Mongo Béti ; mais le rêve n'est pas absolu, il est contrecarré par la réalité précise de cet environnement, fort en couleur, en mouvement et en rire (gestes et mimiques des personnages), mais qui n'est pas un décor princier.

Ce roman, positionné à travers la référence géo-sociale à Belleville comme un texte de l'immigration, est suivi de *Maman a un amant*. Ici, la référence à l'Afrique s'établit par le portrait d'un préadolescent noir sur la couverture. Cette illustration établit une coïncidence entre la voix qui parle dans le titre et la voix du narrateur, car le "maman" implique que celui qui parle est un enfant ou au moins se positionne comme tel. Ainsi, tout se passe comme si sa voix était illustrée par la photo du narrateur - qui est Loukoum, un garçon de douze ans. Ce titre introduit ainsi une

différence maximale entre d'une part, le nom d'auteur et le narrateur, et d'autre part entre le nom d'auteur, sa photo de très jeune femme riante sur la quatrième page de couverture et la "maman" du titre : contrairement au narrateur "représenté" par la photo de la couverture, celle dont le roman parle - maman - n'est pas celle dont la photo figure sur la quatrième page de couverture.

Ainsi, rien qu'en observant les informations véhiculées à travers le périphrase, on peut formuler l'hypothèse suivante : les deux premiers romans constituent une unité textuelle, le troisième occupe une position intermédiaire, et une "parenté" très étroite existe entre les deux derniers textes qui peuvent fonctionner comme le début d'un roman familial. L'analyse des voix narratives suivra ce premier classement.

LES VOIX

Dans les deux premiers textes, *Soleil* et *Tanga*, le cadre spatio-temporel peut être établi facilement. Le temps narré est organisé chronologiquement dans les deux romans. Il est situé après l'indépendance et il est très court, allant d'une dizaine de jours dans *Soleil* à quelques semaines dans *Tanga* ⁷. L'espace est dans les deux cas un espace urbain, plus particulièrement un quartier populaire d'une grande ville dont le nom est Awu dans le premier roman (p. 109), qui se trouve dans un pays appelé Iningué dans le deuxième (p.15), mais qui reste dans les deux cas très anonyme par rapport à un éventuel référent hors-texte : s'il est possible de deviner une capitale à travers les indices comme "aéroport" et "présidence", ceux-ci ne sont pas suffisamment précis pour identifier une ville particulière.

L'action est liée au cadre spatio-temporel qui est celui de la vie quotidienne dans le quartier et des événements qui la rythment, par ex. dans *Soleil* :

— la recherche d'un logement par un jeune homme et la rencontre entre lui, sa logeuse et la fille de celle-ci ;

⁷ La durée du temps narré dans *Tanga* est de "quelques semaines" :

— Le temps écoulé entre le moment où Tanga rencontre Hassan et la réunion de la famille n'est pas marqué, il s'agit probablement du lendemain ;

— Tanga adopte Mala quelques jours après cette réunion

— Elle prend la fuite pendant trois jours

— Elle vit avec l'homme pendant les quelques semaines qui avaient suivi la fuite

— La durée n'est pas marquée après son retour à la maison ;

Le temps de la narration, celui écoulé dans la prison, est cependant plus bref il s'agit du jour où Tanga est amenée et le jour où elle meurt.

La durée du temps narré dans *Le Soleil* est marquée avec plus de précision entre la mort d'Ekassi (p. 49) et la fête de "sadaka" (p. 144), sept jours s'écoulent. Après cette semaine, les seuls indices portent sur "quelques jours".

— l'invitation à une fête dans le quartier ;

— la mort d'une voisine ;

— des soupçons concernant la réputation de la jeune fille après sa rencontre avec le locataire, soupçons qui sont suivis de vérifications...

Ces événements sont de prime abord banals et pourraient servir de trame à de nombreux textes. Cependant, cette banalité devient indice de la généralité d'une atmosphère et d'un vécu dur et impitoyable : ce que vit une femme, toutes les femmes dans ce quartier d'Awu le vivent (*Soleil* p. 25), est une constatation qui implique le désir d'être différent, de vivre autrement et qui est exprimé dans le deuxième roman : "L'espoir de l'espoir de l'espoir ! Ne plus être elles. Refuser la ressemblance (avec toutes ces femmes)" (*Tanga*, p. 37). Au niveau événementiel, on peut donc passer aisément d'un roman à l'autre, car ils fonctionnent comme s'ils ne formaient qu'un seul texte dont chaque roman constitue une facette.

Cette impression repose également sur le fait que les voix qui parlent sont dans les deux textes des voix féminines, qui mettent au centre des héroïnes, Atéba et Tanga. Leur identité sociale fait ressortir des

différences entre elles, mais surtout des ressemblances : toutes les deux sont jeunes, veulent se marier mais deviennent prostituées.

IDENTITE DES HEROÏNES

Critère	<i>C'est le Soleil</i>	<i>Tu t'appelleras Tanga</i>
nom	Atéba	Tanga
âge	env. 19 ans	env. 16 ans (p.160)
formation	ancienne lycéenne (a quitté le lycée depuis deux ans, p.43)	non scolarisée (scolarisation non mentionnée signifie inexistante)
état civil	enfant naturelle (p.115) fille unique (p.116) (nombreux avortements de la mère) mère morte depuis 10 ans (p. 22, 116, 122) élevée par sa tante	enfant légitime a une soeur cadette (autres frères et soeurs morts) mère vivante, mariée élevée par sa mère
projet	épouser Jean Zepp, locataire chez sa tante	épouser Hassan, rencontré au hasard
situation réelle	mariage non réalisé, prostitution	mariage non réalisé, prostitution

Les systèmes d'énonciation, différents dans les deux romans, sont comparables à travers les instances narratives qui interviennent et qui tracent les contours des héroïnes.

Dans *Soleil*, deux voix se superposent : l'une est neutre et suit la trame événementielle, en rapportant les actions qui se produisent : Jean Zepp cherche une chambre, il s'installe et il rencontre Atéba (p. 15). Un glissement de cette voix neutre vers une voix plus subjective, personnelle, se réalise par ex. dans : "Elle pleure", une constatation, suivie de "elle demande aux larmes de venir...", qui fonctionne comme une explication de la vie intérieure de l'héroïne (p. 51), et qui donne en même temps l'impression d'une complicité, d'une proximité entre la voix narrative et le personnage féminin. La deuxième voix qui se superpose à la première est celle du "je" : ce "je" prend position à propos de lui-même, à propos d'Atéba, des autres personnages et des événements : il dit qu'il relève des ténèbres, de l'invisible, de la sagesse et de l'esprit (pp. 11-13, p. 51). Il affirme connaître Atéba, il dit qu'il a parlé sans qu'on ait voulu l'écouter, et il commente les faits : "comment pouvait-elle penser si jeune à sa mort ?" (p. 25). Cette voix du "je" fonctionne donc comme la voix du destin - "moi je sais ce qui l'attend (Atéba)", prédisant le sort tragique de la jeune femme, et introduisant par là la voix de la mort dans la narration.

Dans *Tanga*, une voix non-personnelle crée le cadre dans lequel se déroulent les événements. C'est dans ce cadre qu'interviennent deux voix personnalisées, en instaurant l'échange entre les deux femmes qui se rencontrent dans un huis-clos (prison). Deux "je" s'expriment donc ici, pris en compte respectivement par Anne-Claude et par Tanga, cette dernière prenant une part plus importante à travers son récit-monologue adressé à Anne-Claude. La mort intervient dans *Tanga* également, non en tant qu'instance narratrice qui prendrait la parole comme c'est le cas dans *Soleil*, mais comme une réalité qui influence l'énonciation. En effet, avant même que Tanga ne prenne la parole, il est dit d'elle qu'elle est mourante, et la fin de son récit coïncide avec ce qui est annoncé comme inéluctable. "Tant qu'il y a la parole, il y a la vie", pourrait-on formuler la maxime sous-jacente à cette structuration du temps, maxime reprise dans le titre qui nomme un destinataire et qui crée un futur - fragile, car Anne-Claude, dépositaire du récit de vie de Tanga, est elle-même hantée par la folie. La mort s'introduit ainsi dès le début dans les deux romans, conférant son aspect tragique au destin des personnages féminins, articulé autour de deux axes :

— par rapport à la mère

— par rapport à l'homme, idéalement le mari, le "client" dans la réalité.

Le destin tragique se concrétise dans un vécu précis, dominé par la mère et dominé par l'homme. Les deux espaces temporels "âge d'enfant - âge de jeune adulte" ne sont pas nettement séparés dans la vie des deux héroïnes. Ils s'entrecroisent dans les deux textes par les souvenirs d'enfance d'Atéba d'une part, le vécu de Tanga qui dit d'elle-même qu'elle est une femme-fille d'autre part.

Ce vécu est marqué par la misère matérielle, mais surtout par la violence : violence des forces de l'ordre lors d'un contrôle d'identité (*Soleil*, p.106) et violence des institutions sociales qui refusent l'aide à celui qui la demande (hôpital dans Tanga, p. 196) ou bien qui la font payer cher (*Soleil* p. 156). Violence des maladies sur les corps d'enfants qui en meurent, et violence exercée sur les corps de femmes lorsqu'elles avortent comme Betty ou Irène (*Soleil*). C'est le vécu évoqué d'une enfance sans père et d'une mère prostituée pour Atéba qui devient prostituée elle-même, et c'est le vécu présent de Tanga, poussée à la prostitution par sa mère dont le "travail" des filles est la seule ressource.

La relation mère-fille, centrale dans les deux romans, apparaît sous des aspects complémentaires, tout comme les personnages des héroïnes :

RELATION MERE-FILLE

C'est le Soleil

Tu t'appelleras Tanga

mère morte, regrettée

mère présente, abusive

absence de mots sur le père et sur l'accusation d'être fille-bâtarde (142-144)

ferme les yeux lorsque le père abuse de sa fille et lorsque celle-ci, à la suite de l'inceste, (142-144) devient mère (50-51)

la fille soigne le corps de la mère (p. 103)

la mère est jalouse du corps jeune de sa fille

filles est battue à la place de la mère (128)

filles se prostitue pour la mère (pp. 59)

La fille, souffre-douleur de la mère qu'elle remplace, qu'elle soigne, pour qui elle se sacrifie et pour qui elle "travaille" comme "sécurité vieillesse" (*Tanga*, p. 61), et la mère abusive, qui est elle-même une femme méprisée, abandonnée ou trompée par son amant, ce sont là deux facettes d'un même destin de femme tel qu'il est tracé pour les filles à travers leurs mères dans les deux textes.

L'image de cette vie de femme est précisée par des portraits d'hommes qui, eux, se ressemblent : les personnages de Jean Zepp et de Hassan par exemple sont caractérisés par leur seul but de vivre leur sexualité immédiate, tout en refusant ce que demandent les jeunes femmes Atéba et Tanga, c'est à dire le mariage dont Tanga, la prostituée-fille, rêve en ces termes :

"Désormais je le serai, je serai femme en robe blanche, couronne de fleurs sur les cheveux pour tisser inlassablement la vie, afin que la vie soit chaque jour. J'aurai ma maison, le jardin, le chien, la pie au bout du pré, des enfants."
(*Tanga*, p. 74)

Le mariage non réalisé maintient Tanga dans la prostitution. Pour Atéba, l'ancienne lycéenne, le refus du mariage par Jean Zepp signifie une déception à

laquelle s'ajoute la douleur - vécue comme plus grave - provoquée par la mort de son amie Irène : ces perturbations précèdent le moment où Atéba commence à se prostituer.

La complémentarité des textes joue à ce niveau également, car ils mettent des accents différents, mais gardent la même perspective dans la présentation de la prostitution⁸ : c'est la perspective de la femme qui vend son corps contre paiement et qui n'éprouve ni désir ni plaisir dans ce type de rapport sexuel. Dans *Soleil*, c'est l'aspect violent de la sexualité imposée qui est dit explicitement (ex. pp. 44, pp. 151), dans *Tanga*, c'est la pression familiale qui oblige la fille à se prostituer (ex. pp. 90, pp. 108, pp. 141).

Dans les deux cas, la violence est présente au niveau du texte : c'est une écriture violente dans *Soleil*, le récit de l'évolution "violence subie - violence exercée" par Atéba qui tue un homme (*Soleil*, p. 173). C'est une violence inscrite dans la narration dès le départ dans *Tanga*, car le lieu où le récit rétrospectif est dit est la prison. Si le premier roman suit l'évolution de l'héroïne vers l'action violente, le deuxième débute au moment où, minée par la violence subie, elle est sur le point de mourir. Dans les deux cas, le récit a une valeur d'explication : un père absent ou incestueux, une mère prostituée incapable de communiquer avec sa fille (*Soleil*) ou qui la pousse à devenir prostituée elle-même (*Tanga*), enfin, la violence subie par l'homme ou/et par la mère sont des facteurs qui aboutissent à l'exercice de la violence (Atéba tue un homme, Tanga suit des faux-monnayeurs), à une forme de folie⁹ pour Atéba et la mort pour Tanga.

⁸ Selon Kembe MILOLO, 1986, la présentation de la prostitution par les romancières africaines se distingue en plusieurs cas

"Les femmes, aux prises avec les durs problèmes de la réalité quotidienne, n'ont qu'une alternative un travail dur et astreignant qui les enlaidit et les vieillit prématurément, ou la solution facile la prostitution." (p. 219)

"Le deuxième cas de prostitution concerne les jeunes filles ambitieuses désirant épouser un homme riche qui ne se présente pas. Vaniteuses, elles dédaignent les hommes pauvres ou sans notoriété qui les aiment." (p. 235).

Un troisième cas est celui des lycéennes

"Comme les choses belles sont coûteuses, elles /les lycéennes/ s'adonnent à la prostitution pour pouvoir renouveler leur garde-robe et financer elles-mêmes leurs études" (p. 241)

Un quatrième cas, enfin, est celui d'un personnage qui devient "prostituée de luxe" (p.243)

La vision de la prostitution dans les textes de Calixthe Beyala se distingue donc très nettement de ces formes de présentation.

Pour une analyse de la prostitution d'un point de vue sociologique, cf. Paulette SONGUE, 1986.

⁹ La folie est thématisée également à propos de Marie-Claude, la femme à qui Tanga confie son récit.

A plusieurs égards, le *Diabole* se rapproche de l'univers évoqué dans les deux romans précédents. L'action se déroule dans un espace rural, en l'occurrence le village de Wuel (p. 11, p. 66) situé en forêt tropicale, près de la ville de Sâa (p. 65), dans un pays qui possède une frontière commune avec le Gabon (p. 62). Cette dernière information induit comme référent hors-texte le Cameroun, plus précisément le Sud, peu de temps après son accession à l'indépendance (p. 18). Le temps narré couvre une période plus longue d'environ un an, sans pour autant que la durée ne puisse être établie avec précision¹⁰.

La particularité du point de vue de l'énonciation consiste dans le fait qu'ici, le "je" du temps narré et celui de la narration sont identiques : en effet, le roman est précédé d'un prologue définissant la voix narratrice comme celle d'une femme (robes), d'une étrangère installée en France (carte de séjour), plus précisément comme celle d'une femme noire qui vit avec un homme (Jean-Pierre) et qui se demande comment elle en est arrivée là, dans une situation qui ne la satisfait pas. Cette interrogation réitérée (p. 63) déclenche la rétrospective : Mégri, la narratrice, a vingt-six ans au moment où elle parle, elle se trouve à Paris, et le noyau événementiel des souvenirs se situe au moment où elle a seize ans (p. 15)¹¹. La rétrospective ne rejoint cependant pas le temps et le lieu de l'énonciation, car on n'apprend pas comment Mégri a quitté l'Afrique pour arriver à Paris, on ne sait pas non plus ce que sont devenus sa fille et sa soeur avec qui elle vivait au moment où l'analepse se termine.

¹⁰ La durée du temps narré dans le *Diabole* s'établit comme suit

— L'action débute avec l'arrivée de l'Etranger au village ; son séjour dure des mois (p. 61) ; pendant cette période intervient la mort du mari de Bertha, point de convergence des conflits entre les villageois. Le séjour de l'Etranger se termine avec sa mort qui, en réalité, est une fuite pour échapper à une arrestation. - Cinq mois après le départ / la mort de l'Etranger, Mégri, qui attend un enfant de lui, se marie (p. 250).

— Le jour de son mariage, elle fuit avec sa soeur.

— Elle accouche en brousse la troisième nuit (p. 259), elle y reste des jours (p. 261), arrive au village et s'y installe avec l'Etranger qui s'y était caché, sa soeur et sa fille pendant un temps indéterminé.

— Un jour, l'Etranger est tué (p. 278). Mégri décide alors de partir. Le roman se termine sur ce projet.

¹¹ Parfois, les souvenirs de Mégri remontent plus loin, notamment lorsqu'il est question de ses premiers amours (pp. 47-51) et de l'école (pp. 63-65).

La rétrospective explicative des facteurs ayant amené la narratrice à quitter son village et à venir à Paris où, à l'âge de 26 ans, elle écrit son récit de vie, définit le "je" comme la voix de la narratrice qui assiste aux événements.

Ce n'est cependant pas toujours le cas. Mégri décrit des événements auxquels elle ne peut pas participer, comme par ex. la réunion d'où sont exclues les femmes p. 81 ; ailleurs, elle introduit des informations que logiquement, elle ne peut pas détenir, sans en donner la source (p. 173). La voix énonciatrice, différente de celle de la narratrice Mégri, se fait entendre ici.

Du point de vue thématique également, on peut établir des parallèles avec les deux textes précédents. Ceci est par ex. le cas de la figure dominante de la mère, Bertha. Sa vie soulève des questions : qui est l'homme l'ayant abandonnée, cet homme qui est le père de Mégri, la fille métisse "au cheveu rouge", et quelle est cette soeur aînée, apparemment morte ? De même, l'importance de l'homme - mari et/ou amant, réel et/ou désiré - est affirmée, en particulier celle de l'"Etranger". Personnage énigmatique, il arrive au village et provoque du désordre, la remise en cause de l'autorité du chef et de véritables débordements de la vie sexuelle, les femmes de Wuel étant attirées par lui au point d'attendre devant sa porte qu'il veuille bien honorer l'une d'elles de son attention (p. 62, p. 69).

Cependant, des différences importantes marquent la présentation des principales problématiques et de l'héroïne. Ainsi, la prostitution, centrale dans les textes précédents, l'est beaucoup moins ici, où il est plutôt question des désirs inassouvis des femmes qui, les poussant à chercher le plaisir ailleurs que dans les relations conjugales, créent en même temps entre elles de l'hostilité, de la jalousie et de la haine. En ce qui concerne l'héroïne, elle réussit à établir une relation avec l'homme qu'elle aime, et elle attend de lui un enfant. Cette relation ne se termine que par une séparation imposée par l'extérieur (l'Etranger est tué), ce qui pousse Mégri à accepter dans un premier temps le mariage à un homme respectable et riche, mariage organisé par Bertha. Mais Mégri finira par fuir ce mariage non désiré : elle s'en va "Vers la liberté. Je quitte mon mari" (p. 258), et elle se sépare en même temps de sa mère (p. 276).

Cette décision provoque des rebondissements, accélérant le rythme de la narration, et faisant intervenir des éléments du merveilleux : Mégri est accompagnée de sa soeur, elle accouche en brousse, elle demande refuge dans un village qui se trouve être celui où l'Etranger s'était établi après avoir feint d'être mort, et elle connaît des instants d'apaisement à Bambali (p. 271). Et même lorsque l'homme aimé est tué, la vie ne s'arrête pas pour Mégri, car au lieu d'être confrontée à la mort ou à la folie comme c'est le cas d'Atéba ou de Tanga, elle choisit le départ.

Ainsi, si la violence, la répression voire la mort sont présentes dans l'univers du *Diable*, l'héroïne les dépasse en partie. Et si péché il y a (aimer un homme), il y a, certes, une punition (être séparée de lui), mais pas de condamnation (à mourir). Dans cette perspective, et contrairement à ce qui est induit par le titre, il ne s'agit donc pas d'une confession du "je" sur des actes interdits, mais plutôt d'une solution apportée aux énigmes posées par la vie de Bertha : Mégri entendra le nom de son père et se mettra à le rechercher, et elle comprendra ce qui était arrivé à sa soeur.

Des deux premiers textes au troisième, on assiste à la présentation d'un monde impitoyable qui amène la mort ou la folie d'abord, qui impose la séparation, le

bannissement, la sorcellerie et l'exclusion non moins cruels ensuite, mais qui laisse la place à la survie. Présenté chaque fois dans le contexte de l'Afrique par un "je" féminin qui finit par prendre le chemin de l'Europe, ce monde devient dans les romans suivants celui, difficile, mais viable, de l'immigration africaine, dit par un "je" différent du point de vue du sexe, de l'âge et de l'appartenance culturelle et religieuse.

En effet, la voix qui parle dans *Le petit Prince* et dans *Maman* est celle de Mamadou, un garçon de dix voire de douze ans, dont le père, polygame (p. 8), musulman (p. 9) et illettré, travaille au "service de poubelles" de Paris (p. 11). Ce choix du narrateur - qui assiste aux événements qu'il rapporte - a plusieurs implications au niveau de l'énonciation.

Lorsque la voix de l'enfant est censée faire parler des adultes, trois constellations principales peuvent être observées. Dans un premier cas, les personnages sont mis en scène, les propos sont échangés sous forme de dialogue et en discours direct que la voix du narrateur reproduit tel quel. Dans un deuxième cas, le discours est rapporté et commenté en "version Mamadou", ce qui entraîne de nombreuses distorsions entre les niveaux de langue, notamment si en même temps, il est souligné que le garçon parle mal le français. Ainsi, dans "elle allait saisir l'inspection académique et me mettre dans une école spécialisée. Ça me plaisait pas, bien sûr, mais je ne pouvais rien faire et fallait bien que j'attende que mon papa sorte de son service de poubelles" (p. 11), "saisir l'inspection académique" relève sans doute de l'expression de l'institutrice, mais "mettre dans une école" est probablement du discours rapporté "adapté". Au contraire, l'omission du "il" dans "fallait bien" rappelle le style oral et peut être attribué au garçon ; la succession des deux subjonctifs "attende" et "sorte", par contre, est peu probable dans la bouche d'un enfant comme Mamadou, et ici, la deuxième instance énonciatrice se fait entendre sous la voix du narrateur. Un troisième procédé consiste à faire reproduire en style indirect et par Mamadou ce que les adultes disent. Dans ce cas, la voix du narrateur fonctionne comme un miroir et comme un amplificateur des distorsions culturelles, faisant apparaître ce que, en fonction du destinataire, les adultes filtreraient probablement. Ceci produit un ton "naïf", qui frôle les clichés et les nomme sans qu'ils soient pris en charge comme tels par le personnage qui parle :

Elles (les maîtresses) vous posent toujours les mêmes questions, et quand on veut leur expliquer que nous, on apprend le Coran et que le Coran est toute la science infuse qu'il y a sur terre et que le père est conseiller auprès d'Allah et que d'ailleurs j'ai pas besoin d'apprendre à cause que les femmes vont bosser pour moi, elles se regardent en secouant la tête et en disant :

— Oh ! C'est affreux. Le pauvre gosse." (p. 9)

L'univers de ce "je" du narrateur est dominé par, d'un côté, l'école, les amis et la découverte de sa sensualité d'adolescent, et de l'autre côté, la famille, la vie du quartier et les amis des parents. Mamadou constitue le "trait d'union" entre ces deux pôles culturels souvent opposés.

Les relations entre les épouses et le mari prennent une part importante dans le récit. D'un texte à l'autre, Mamadou retrace le chemin parcouru par la mère de famille qui s'émancipe, qui gagne de l'argent et qui prend un amant. En tant que fils concerné par ses deux parents, il rend également compte des souffrances de son père, ce qui crée le contraire d'une perspective "féministe". L'introduction respective du "je" du père et de celui de la mère obéit à cette recherche d'équilibre entre les points de vue. En effet, le texte dit par la voix de Mamadou est ponctué dans le *Prince* par les lettres qu'adresse son père à un ami, et dans *Maman* par celles de sa mère qui écrit à une amie également. Exprimées en bambara et traduites par Mamadou, les lettres du père et de la mère forment ainsi deux monologues qui, pour devenir dialogue en différé, ont besoin de leur fils comme intermédiaire.

Par ailleurs, le garçon est confronté à la réalité de la vie du quartier, notamment la prostitution. Mais contrairement aux textes précédents, celle-ci n'apparaît pas en premier lieu sous un aspect de violence, mais plutôt comme un travail - un peu particulier - qui permet de gagner de l'argent, argent dont il profite à travers les bons repas et la piscine. Enfin, l'âge du narrateur fait qu'il découvre sa propre sensualité, avec curiosité et avec pudeur. Cette perspective implique l'absence des scènes d'amour qui avaient choqué plus d'un lecteur dans les textes précédents (cf. supra).

L'atmosphère qui se dégage des deux derniers romans est moins dramatique, le destin des personnages apparaît comme moins tragique, le récit est plus dépouillé et la trame narrative simplifiée. La préoccupation reste pourtant celle annoncée depuis le *Soleil* et le "Cantique des Cantiques" : les personnages, et notamment les personnages féminins, désirent ce qui est chanté dans ce poème - l'amour entre un homme et une femme. D'un texte à l'autre, on peut suivre le cheminement de ce désir, confronté à la violence destructrice, aux difficultés de la séparation et de la différenciation ainsi qu'à la déception. Mais ce désir fonctionne également comme force qui se dirige vers des voies inexplorées. C'est en ce sens que les romans de Calixthe Beyala font parler les voix polyphoniques de l'amour, car tout se passe comme si le "roman africain", en devenant "roman de l'immigration", trouvait l'espace nécessaire à l'expression de leur diversité.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES ET ARTICLES CITES

BEYALA, Calixthe : C'est le Soleil qui m'a brûlée, Paris, Stock, 1987, 174 p.

— *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, 202 p.

— *Seul le Diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990, 281 p.

— *Le petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 262 p.

— *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993, 300 p.

BERRIAN, Brenda : *Bibliographie of African Women Writers and Journalists*, Washington, Three Continents Press, 1985, 281 p.

BOTO, Eza : *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971(2), 224 p.

DOOH BUNYA, Lydie, *La brise du jour*, Yaoundé, Clé, 1977, 350 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.

— *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 389 p.

KONKA Romain, *Histoire de la littérature camerounaise*, Paris, Association des Auteurs Auto-édités, 1983, 173 p.

KUOH MOUKOURY, Thérèse, *Rencontres essentielles*, Paris, Imprimerie Edgar, 1981, 127 p.

MILOLO, Kembe : *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Fribourg, Editions Universitaires, 1986, 333 p.

NDACHI TAGNE, David : *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986, 301 p.

SONGUE, Paulette : *Prostitution en Afrique. Le cas de Yaoundé*, Paris, L'Harmattan, 1986, 154 p.

WEREWERE, Liking : *A la rencontre de...*, Dakar, NEA, 1980, 142 p.,

— *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1981, 124 p.,

— *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983, 156 p.

ZANGA TSOGO Delphine, *Vies de femmes*, Yaoundé, Clé, 1982, 121 p.,

— *L'oiseau en cage*, Dakar, NEA, 1984.

QUESTIONS

- 1- Les univers décrits dans vos romans sont souvent des univers antagoniques: il semble que femmes et hommes ne peuvent que se déchirer (mêmes les amours enfantines, de Lolita et de Loukoum, sont placées sous le signe de la souffrance). Pourquoi votre oeuvre apparait-elle, à la première lecture, aussi pessimiste?
- 2- Le thème de la prostituée apparait de manière presque obsessionnelle (une étude du lexique révèle un grand nombre d'occurrences). Comment expliquez-vous cette sorte de fascination pour celles que vous nommez, non sans une certaine tendresse, les "créatures"?
- 3- Les personnages féminins sont toujours enclins à se rabaisser, jusqu'à la bestialité. On pense d'ailleurs parfois à certains héros de Dostoïevski. Pourquoi cette propension à l'autoflagellation, à l'autohumiliation?
- 4- Un thème récurrent est celui de la lâcheté des hommes. Pensez-vous sincèrement que l'homme, comme le dit un personnage, n'est bon qu'à pourrir tout ce qu'il touche et qu'il est incapable d'assumer le moindre de ses actes?
- 5- Dans vos deux premiers romans, on remarque de la part de vos personnages un goût, une propension à se rouler dans la boue, presque une fascination pour tout ce qui relève de l'excrémentiel. Pourquoi ce genre de description tient-il autant de place dans C'est le soleil qui m'a brûlée et Tu t'appelleras Tanga?
- 6- Vos personnages féminins semblent se réduire à deux archétypes: la maman et la putain, la maman d'ailleurs semblant à tout moment vouloir devenir putain tandis que la putain n'aspire qu'à être mère. Mais n'est-il pas réducteur de limiter la condition féminine à ces deux archétypes?
- 7- Dans C'est le soleil qui m'a brûlée, on remarque tout un vocabulaire "chrétien" auquel est lié très intimement le thème de la souillure. Dans votre troisième roman, Seul le Diable le savait, la présence de Dieu et du Diable enveloppe toute l'atmosphère. Cette dualité est-elle celle de tout être humain?
- 8- La femme et l'enfant sont tous deux unis dans une même souffrance, celle que leur fait subir l'homme. Mais en même temps, la femme est punie lorsqu'elle ne peut enfanter (cf M'am dans Le Petit prince de Belleville). Au couple antagonique femme/homme, ne peut-on pas ajouter le couple femme/enfant?
- 9- L'homosexualité (masculine avec le personnage de Jean Zobo, Seul le Diable le savait; et féminine avec Mathilde, Le Petit prince de Belleville) se manifeste peu à peu dans vos romans les plus récents. Ce thème nouveau peut-il être considéré comme une nouvelle dénonciation de l'oppression masculine?