

L'image de la mère dans l'œuvre de Calixthe Beyala

(La imagen de la madre en la obra de Calixthe Beyala)

(The mother image in the work of Calixthe Beyala)

Jacques Chevrier

Université Paris IV-Sorbonne, Centre International d'Études Francophones, 1, rue Victor Cousin, 75230 Paris cedex 05, Francia. Tél. : (+33) (0) 140462602. Fax : (+33) (0) 140463231. Courriel : jacques.chevrier@paris4.sorbonne.fr

BIBLID [1132-3310 (2002) 11, 13-23]

Résumé

À partir de l'analyse des trois premiers romans de Calixthe Beyala, cet article montre le difficile rapport qu'entretiennent les personnages féminins avec leurs filles. Soit par l'absence, soit par la déstructuration, la figure de la mère est présentée comme l'élément bouleversant tragiquement la vie des femmes et celle des filles. Ainsi les images disséminées dans cette trilogie —noyau dur d'une œuvre fondatrice— seront largement dépréciatives des femmes-mères. À signaler, le rôle de compensation joué par la grand-mère dans les romans postérieurs.

Mots-clés : Roman. Calixthe Beyala. Mère. Fille. Grand-mère.

Resumen

A través del análisis de las tres primeras novelas de Calixthe Beyala, este artículo demuestra la dificultad inherente a las relaciones madre-hija. La figura de la madre, ausente o desestructurada, es presentada como el elemento que transforma trágicamente la vida de las mujeres, de las hijas. Por ello, las imágenes que parecen diseminadas en esta trilogía —núcleo de una obra fundadora— son ampliamente despreciativas de las mujeres-madres. Hay que tener en cuenta el papel compensador de la abuela en las novelas posteriores de esta autora.

Palabras clave : Novela. Calixthe Beyala. Madre. Hija. Abuela.

Abstract

Through the analysis of Calixthe Beyala's first three novels, we aim to show the inherent difficulty of mother-daughter relationships. The mother figure, absent or de-structured, is presented as the element which tragically transforms the life of women, of daughters. For this reason, the images that appear disseminated throughout this trilogy (the founding core of her work) are extremely disdainful of women-mothers. This is compensated in her more recent novels by the more positive role of grandmothers.

Keywords : Novel, Calixthe Beyala. Mother. Daughter. Grandmother.

*Ils cueillent les colchiques qu'à sont des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières.*
Guillaume Apollinaire, "Les colchiques", *Alcools*.

D'une manière générale, et ceci à travers toutes les littératures du monde, le personnage de la mère fait l'objet d'un traitement laudatif. On relève bien, ici ou là, quelques images dépréciatives, celles de la mauvaise mère —et pas forcément la belle-mère— que l'on pense par exemple à Madame Lepic dans le célèbre récit de Jules Renard, *Pail de carotte*, ou encore à la Folcoche de *Vipère au poing* d'Hervé Bazin. Mais ce ne sont là, la plupart du temps, que des exceptions, et il en va de même pour la littérature africaine d'expression française qui, en prose comme en vers, rend quasi unanimement hommage à la mère quand elle n'en propose pas une figure en majesté¹.

On aura en mémoire, bien sûr, "Le Retour de l'enfant prodigue" des *Chants d'ombre*, dans lequel Senghor se laisse emporter par la nostalgie de l'enfance et évoque le souvenir de sa mère, associé à la grande maison de Joal :

Ah ! de nouveau dormir dans le lit frais de mon enfance
Ah ! bordent de nouveau mon sommeil les si chères mains
noires
Et de nouveau le blanc sourire de ma mère. (52)

Mais on n'oublie pas davantage le vibrant hymne à sa mère que célèbre l'auteur de *L'Enfant noir* lorsqu'il évoque les pouvoirs surnaturels qui la rendaient invulnérable aux crocodiles du fleuve —mais n'était-ce pas là son totem—, mais plus encore le désespoir qui s'empare d'elle lorsqu'elle comprend qu'après Conakry, c'est en France que son fils va bientôt partir :

Mais à quoi pensent-ils dans ton école ? s'écrie-t-elle. Est-ce qu'ils se figurent que je vais vivre ma vie entière loin de mon fils ? Mourir loin de mon fils ? Ils n'ont donc pas de mères ces gens-là ? (217)

L'école, source et origine de tous les déchirements et de toutes les ruptures, est également responsable du drame intime qui se joue entre Kateb Yacine et sa mère à partir du moment où le père du futur écrivain a décidé de le jeter "dans la gueule du loup", c'est-à-dire de l'inscrire à l'école française, mettant ainsi fin à la tendre complicité qui les

¹ À l'exception toutefois du *corpus* de la littérature orale dans lequel la marâtre, la mauvaise mère, sont des figures récurrentes. Que l'on songe, en particulier, au cycle de la "mère dévorante" très répandu à travers toute l'Afrique de l'Ouest, ou encore au personnage de l'ogresse du folklore maghrébin.

unissait : *jamais je n'ai cessé*, confie l'auteur du *Polygone étoilé*, [...] de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical [...] *Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables, et pourtant aliénés.*

1. Les rapports mère-fille chez Calixthe Beyala

On remarquera toutefois que dans les exemples que nous venons de citer, c'est toujours de la mère du fils dont il est question, les relations mère-fille étant le plus souvent passées sous silence, ce qui s'explique pour une bonne part par l'entrée tardive des femmes en littérature. Leur irruption sur la scène littéraire à la fin des années soixante-dix, et leur volonté de rompre avec une culture de silence, s'ouvrent donc sur d'autres perspectives et laissent déjà entrevoir quelques discordances dans la relation que, en tant que mères de famille, elles entretiennent avec leur progéniture.

Relation parfois difficile, comme on le voit dans le roman d'Aminata Sow Fall, *L'Appel des arènes*, où un fossé d'incompréhension ne tarde pas à se creuser entre le jeune Nalla et sa mère qu'un trop long séjour en France a rendu aveugle et sourde aux aspirations de son fils. Dans *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ, c'est encore une mère qui évoque sa situation parfois difficile de veuve, ne sachant trop quelle attitude adopter face au désir d'émancipation de ses filles, mais néanmoins capable en cas de coup dur (la grossesse de l'une d'entre elles) de faire preuve d'une grande générosité et d'une réelle ouverture d'esprit.

Il en va très différemment dans les romans de Calixthe Beyala, surtout les trois premiers, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Tu l'appelleras Tanga* et *Seul le diable le savait*, qui nous donnent à voir une toute autre approche du rapport mère-fille. Ainsi peut-on établir une gradation à l'intérieur de cette trilogie, dont nous persistons à penser qu'elle constitue le noyau dur d'une œuvre fondatrice. D'un roman à l'autre, on voit en effet se dessiner trois figures de mères : la mère absente, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la marâtre dans *Tu l'appelleras Tanga*, pour terminer dans *Seul le diable le savait* par une mère plutôt acceptable.

1.1. *C'est le soleil qui m'a brûlée*

Très jeune, Ateba, l'héroïne du premier roman a été abandonnée par sa mère, Betty, qui fait métier de ses charmes, et elle est élevée par Ada, sa tante, une femme stérile et sans cœur, en laquelle Ateba recherche vainement une mère de substitution, puisque, pour Ada, la maternité est considérée comme *un fardeau* (Beyala, 1987 : 86). Les deux

femmes vivent donc côte à côte, mais sans se connaître, ni même se voir. La seule fonction parentale à laquelle consent Ada est la pratique d'une autorité répressive qu'elle exerce tantôt au moyen de châtiments disproportionnés — *depuis que Betty l'a quittée, Ateba fonctionne à coups de trique* (Id. : 52)— tantôt en la contraignant à des rituels coutumiers humiliants et anachroniques. On aura reconnu *le test de l'œuf*, destiné à prouver la virginité d'Ateba, et qui laisse la jeune adolescente pantelante et désespérée.

Il ne reste donc à Ateba d'autre salut que la fuite dans le rêve, voire la folie, dans laquelle elle paraît basculer à plusieurs reprises, ou bien la nostalgie qui la ramène vers l'époque bénie de son enfance, de cette *enfance tombée trop tôt* (Id. : 83). Surgissent alors les images d'un passé où, comme toutes les petites filles du monde, Ateba voulait ressembler à sa mère, mieux, s'identifier à elle :

Enfant, Ateba voulait ressembler à Betty. Elle portait ses pagnacs et ses chaussures trop grandes pour ses petits pieds. Devant la glace elle se maquillait de son fard. Elle s'observait. Elle était femme. Elle était Betty. (Ibid.)

Dans la réalité, l'enfance d'Ateba se réduit pratiquement à une longue série d'absences et d'attentes, de plus en plus longues et de plus en plus fréquentes, à l'issue desquelles reparait, parfois, une Betty marquée des stigmates de la prostitution à laquelle elle s'adonne : *Enfant, étendue sur son lit, les yeux grands ouverts, Ateba attendait Betty [...] Betty revenait ou ne revenait pas [...] Quand elle revenait c'était toujours titubante [...] Ateba ouvrait ses bras pour l'accueillir et la conduisait jusqu'à sa chambre* (Id. : 93).

On observera comment cette scène nous prépare à l'inversion des rôles féminins qui ira se précisant dans les romans suivants, puisqu'ici la fonction maternelle de réconfort et de consolation s'exerce de fille à mère. Un second épisode du roman le confirme, qui évoque le rituel du massage auquel se plie Betty au retour de ses expéditions nocturnes, sans que pour autant cette proximité des corps déclenche une communication des cœurs :

Elle la massait pour des millions d'hommes et rien qu'elle, ses mains, ses millions de mains rien que pour elle... Betty... Betty... Son prénom résonnait dans sa tête. Elle voulait lui dire "Betty je t'aime". Mais les mots ne venaient pas, ils n'étaient jamais là quand elle leur demandait de venir. (Id. : 104)

Pour retrouver Betty, il ne reste plus alors à Ateba que de misérables détroques ou de vieilles photos que, par une sorte de fétichisme, elle s'emploie à inventorier dans la chambre désormais déserte de sa mère :

Ateba fouille. Armoires. Tiroirs. Malles. Briser le mur du passé. Déchirer la mémoire. Retrouver son présent confus et fragmenté par les dire. Retrouver Betty... Betty... Deviner la femme, toujours la même dans chaque pagne qui moisit, dans chaque camisole qui se froisse au contact des doigts. (Id. : 84)

Enfin, par un paradoxe qui marque profondément l'œuvre de Calixthe Beyala, l'inversion des rôles va même jusqu'à s'exercer à l'intérieur de la relation fille-marâtre. Ada, veuve esseulée, n'arrête pas en effet d'attirer dans son lit une succession de *titulaires*, ses amants précaires, comme elle les appelle, et qui sont autant de *papas* provisoires pour une Ateba traumatisée par ce commerce obscène dont elle devient le témoin involontaire quand la nuit, inexorablement, amène *l'heure des chevauchements* (Id. : 121). Et, lorsque le dernier titulaire a fait faux bond à sa tante Ada, effondrée, c'est encore Ateba qui joue le rôle de consolatrice :

Elle se lève, elle l'accompagne jusqu'à sa chambre, elle l'aide à se déshabiller, elle la borde (Id. : 122) [c'est nous qui soulignons]

Dans ce désert affectif, et c'est encore là l'une des constantes dans le système des personnages mis en place par Calixthe Beyala, l'angoisse de l'abandon maternel est cependant compensée par la présence d'un double gemellaire qui fonctionne comme un substitut maternel, dont il possède tous les attributs, tendresse, attention, et qui s'inverse ici dans la relation très forte qui rapproche Ateba de son amie Irène. La frustration originelle dont souffre l'héroïne trouve donc une solution —transitoire— dans la fusion amoureuse qui l'unit à Irène, qu'un avortement raté va bientôt retirer du monde des vivants :

Elle veut cette bouche malgré la fatigue qui en affaisse les coins, elle veut lui donner un baiser profond, un baiser de reine qu'elle enfermera dans sa couronne pour la mettre à l'abri des erreurs de rencontre. (Id. : 158)

Mais dans ce jeu de dupes, Irène elle-même n'a qu'un rôle transitoire, puisqu'à travers cette relation éphémère, ce qu'Ateba recherche c'est la médiation de toutes ces femmes imaginaires auxquelles elle écrit inlassablement pour leur dire son besoin d'amour

jamais assouvi : *Femme tu combles mon besoin d'amour. À toi seule je peux dire certaines choses, n'être plus moi, me fondre en toi* (Id. : 67).

1.2. *Tu t'appelleras Tanga*

Ce désir de fusion va se trouver largement exploré et analysé dans le second roman de Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, qui met en présence deux femmes que le hasard a réunies dans le huis-clos d'une prison africaine, et qui vont littéralement échanger leurs destins. Sentant sa fin prochaine, Tanga parle pour dire sa souffrance à sa compagne de cellule, une Européenne nommée Anna-Claude, en laquelle elle veut en quelque sorte se réincarner : *Il faut, lui dit-elle, 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*. Et, ajoute la narratrice, *l'histoire de Tanga s'est déversée en elle jusqu'à devenir sa propre histoire* (Beyala, 1988 : 15-16).

Ici encore le désespoir qui habite l'héroïne trouve son origine dans une enfance saccagée, à cette différence près que la relation mère-fille se fonde dans ce cas sur un rapport strictement mercantile et exempt de toute affection. *La vieille la mère*, comme la désigne invariablement Tanga, appartient en effet à la catégorie de ces "fesses coutumières" délaissées par un mari volage, et dont l'unique revenu réside dans l'exploitation du corps de sa propre fille.

Deux temps forts marquent ce récit, d'une part, la scène de chantage de la mère à l'annonce de la décision de Tanga d'interrompre son activité de prostituée, d'autre part, l'épisode de ce que nous appellerons la naissance à l'envers.

Devant la décision —toute provisoire— de Tanga de cesser de *faire boutique-son-cul*, la vieille la mère réagit en effet par un odieux chantage qui emprunte tantôt la forme du dolorisme, tantôt celle de la malédiction : *Quand je lui dis : "Mâ il est temps que je m'occupe de moi", [...] Le visage de la vieille la mère change et se renverse. Ses yeux partent. Son corps devient une loque souffreteuse* (Id. : 55). Et cette comédie du malaise qui peut durer des jours, non seulement sera couronnée de succès —*tant que mon cul marche pas de problème*, confirme finalement Tanga— mais entraînera de surcroît une inversion des rôles puisque c'est à Tanga qu'il revient de mater la vieille : *je place plusieurs oreillers dans son dos pour la soutenir. Je la nourris* (Id. : 57). Elle devient ainsi, comme il est dit *l'enfant parent de ses parents* (Id. : 58) avec comme seul programme de vie *compléter mes charmes. De l'argent, de l'argent pour la vieille* (Id. : 118).

Mais le psychodrame permanent qu'orchestre la vieille la mère passe également par l'énoncé de sa haine, toujours vigilante — *la vieille me regarde de ses yeux emplis de silences hostiles* (Id. : 55)—, une haine qui se formule volontiers en termes de malédictions, dont on connaît l'impact au sein des sociétés africaines traditionnelles : *Salope ! Tu veux ma mort... Mais tu partiras avant moi. Nuit et jour je vais prier le ciel. Il remplira ton sexe de cailloux* (Id. : 63).

Toutefois, l'épisode sans doute le plus saisissant du roman demeure la scène au cours de laquelle Tanga mène le geste de réintégrer le ventre maternel, afin d'effacer la douleur de sa naissance et de renaître à une autre vie : *Je déstructure ma mère ! C'est un acte de naissance* (Id. : 65), proclame-t-elle en écho aux vociférations de la vieille la mère : *Sorcière ! Sale sorcière ! Tu veux rentrer dans mon ventre par les pieds ! Au secours ! Elle veut me tuer* (Ibid.).

Attesté dans de nombreuses traditions orales, et notamment dans le corpus de l'ethnie Fang à laquelle se rattache Calixthe Beyala, on sait que l'épisode de *la naissance à l'envers* répond à une volonté de refaire le monde. Comme l'observe Mircéa Éliade dans *Mythes, Rêves et Mystères* (1957), *le symbolisme du retour dans le ventre a toujours une valeur cosmologique. C'est le monde entier qui, symboliquement, retourne avec le néophyte dans la nuit cosmique, pour pouvoir être créé de nouveau, c'est-à-dire pour pouvoir être régénéré.*

Moi, je suis morte à ma naissance (Beyala, 1988 : 84) confirme au demeurant Tanga qu'un solide ressentiment dresse contre cette mère qui l'a mal aimée, qui ne lui a rien donné, *même pas une forêt où suspendre les robes de l'imaginaire* (Id. : 177).

On pourrait penser que dans ce monde sans autre horizon que la misère et la déchéance, les carences maternelles soient compensées par une plus grande présence paternelle. Il n'en est rien. Le discrédit qui frappe les mères n'épargne pas davantage les géniteurs —ou supposés tels— violeurs de leurs propres enfants (Tanga a été déflorée par son père à l'âge de 12 ans), parjures et jouisseurs sans vergogne, dont Calixthe Beyala n'hésite pas à évoquer l'image à la fois obscène et dégradante qu'ils donnent d'eux-mêmes à leurs enfants témoins de leurs ébats. Ainsi de la scène où, fou de rage d'avoir été dérangé dans son coït adultère, le père de Tanga perd devant sa fille toute contenance : *Dans sa précipitation le vieux le père a oublié de remonter son pantalon. Il trébuche en allant rejoindre la poissonnière. Il avance à pas entravés, épaules contractées, fesses pincées, s'abat sur le lit* (Id. : 146).

Si Tanga refuse logiquement tout projet de maternité —*je ne veux pas prêter mon ventre à l'éclosion d'une vie*, déclare-t-elle— cela ne signifie pas toutefois que tout instinct maternel ait été tué en elle, comme le démontre sa volonté d'adopter Mala, surnommé

Pieds gâtés, celui que l'on considère comme le *don du malheur*. Ainsi, dans une scène quasi-surréaliste, peut-être en écho au roman de Toni Morrison *Song of Salomon*, la voit-on allaiter littéralement le jeune voyou qu'elle entoure de toute son affection et auquel elle veut apprendre à croire au Père Noël (Id. : 122). De la sorte Tanga se réinvente en tant que mère afin de combler le manque d'amour maternel dont elle a été la victime. Elle veut rendre à Mala l'enfance qu'on lui a volée.

Mais il faut bien voir que le destin de Mala acquiert ici une valeur emblématique : par delà son histoire, ce que raconte Tanga, c'est l'histoire collective des enfants exploités et martyrisés du monde entier. Ainsi, enchaîne la narratrice, de la fille de Mouélé, prostituée. Ainsi du fils de Dakassi, vendeur de cacahouètes. Ainsi du fils de Tchoumbi, l'enfant aux mains fendillées [...] Ainsi de l'enfant, tous ces enfants qui naissent adultes et qui ne sauront jamais mesurer la sévérité de leur destin, ces enfants veuvs de leur enfance, eux à qui même le temps ne promet plus rien (Id. : 76 et 78).

La seule alternative, dans cette jungle où se confronte l'âme pourrissante des parents aux enfants veuvs de leur enfance reste donc, comme on a déjà pu le constater dans le précédent roman, la complicité qui unit les femmes entre elles, ici Anna-Claude et Tanga. Complicité qui semble trouver sa forme la plus achevée dans une fusion des corps et des âmes qui aurait dû être à l'origine des gestes maternels :

Leurs corps s'enlacent. Anna-Claude pleure. Tanga trace sur son cou et son flanc des sillons de tendresse [...] Elle lui dit qu'elles frottent leurs désespoirs, et que d'elles jaillira le plus maternel des amours. (Id. : 74)

Cette fusion annoncée, on s'en souvient, dès l'incipit du roman —*je suis toi, tu es moi, nous sommes un* (Id. : 5)— permet à Tanga d'échapper à la folie dont le spectre la menace tout au long du roman. Avec Anna-Claude, elle crée un lien nouveau qui transcende le rapport mère / fille et aboutit à la fondation d'une nouvelle famille dans laquelle Tanga est alternativement mère et fille.

1.3. *Seul le diable le savait*

Ce troisième roman contraste avec les précédents dans la mesure où, d'entrée de jeu, il nous introduit dans un espace romanesque qui n'est plus celui du bidonville, mais celui d'un village de la côte ouest de Wuel, où, nous apprend l'héroïne, elle est née il y a 26 ans. Mégri, c'est son nom, évolue donc dans un monde familial, mais pas forcément plus accueillant que la ville, compte-tenu des lourdeurs et des impostures de la tradition, et, à

l'instar de ses aînées, elle vit également une situation d'exclusion en raison de sa chevelure rousse et de son statut présumé d'albinos. Sa mère, *Dame maman*, avec qui elle entretient des relations plutôt apaisées (rattachées aux autres romans) appartient, elle aussi, à la catégorie des femmes volages. Au moment où débute le récit, ne vit-elle pas en concubinage avec deux maris, *le bon blanc* et le Pygmée, chacun d'eux usurpant le titre de "papa", puisque, en réalité, nous l'apprendrons dans l'épilogue, le véritable père de Mégri était un Européen qui a disparu un beau jour sans laisser de traces.

Si elle se construit également autour de la figure de l'absence, la quête de Mégri s'écarte donc de notre problématique, puisque toute la destinée de l'héroïne est marquée du sceau du manque du père, qu'elle recherche inconsciemment dans toutes ses rencontres masculines. Même si Mégri se montre susceptible d'établir une relation forte avec d'autres femmes —sa propre sœur Martha, son amie Laetitia— tout son être la pousse en réalité vers la recherche de l'homme idéal qu'elle croit reconnaître en la personne de *L'Étranger*. Ce personnage anonyme, moitié prestidigitateur, moitié révolutionnaire, qui fonctionne comme un substitut du père absent, traverse le roman de part en part et contribue à le tirer du côté du conte ou de la fable dont il possède la plupart des caractéristiques : merveilleux, surnaturel, fantastique.

Par rapport aux précédents romans, *Seul le diable le savait* marque donc une rupture, puisque, d'une part, il ne formule pas formellement le rejet de la mère —même si celle-ci impose à Mégri, selon la coutume, un mari qu'elle s'empressera de rejeter — ni le rejet de l'homme, et que, d'autre part, il célèbre le bonheur de la maternité. *L'Étranger* que recherchaient les forces de sécurité meurt à la clause du roman, mais il se survit grâce à la petite fille à laquelle Mégri a donné le jour.

Conclusion

Pour conclure, il peut être intéressant de confronter ces trois textes romanesques à un récit publié quelques années plus tard, en 1998, *La Petite fille du réverbère*, qui nous est présenté par son éditeur comme *largement autobiographique* : *À travers le récit de la petite Tapoussière, élevée par sa grand-mère, en l'absence de sa mère, disparue, et de son père, inconnu, poursuit le texte de la 4^e de couverture, Calixthe Beyala revient au plus près de ses racines.*

Ce nouveau pacte de lecture ainsi défini, il nous est donc possible d'aborder la narration de Beyala B'Assanga Djuli, alias "la petite fille du réverbère" (un réverbère déjà

évoqué dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* où il sert d'observatoire et de lieu de méditation à Ateba) comme la matrice originelle et rétrospective d'une œuvre qui dit avant tout l'absence. Absence de la mère, absence du père, mais en revanche, et ceci est important, célébration de l'aïeule, puisque aussi bien dans sa trilogie que dans son autobiographie, Calixthe Beyala rend un hommage appuyé à celle qui l'a guidée sur le difficile chemin de la vie. Présente dès le premier roman — *sa voix évoquait pour Ateba un monde mystérieux, un monde qui renfermait le véritable sens de la vie comme le secret de la mort [...] Et durant des heures grand-maman racontait [...] Elle racontait les étoiles, la pluie, le vent, Ateba ne comprenait plus, elle racontait encore* (Beyala, 1987 : 36)—, la grand-mère occupe dans *La Petite fille du réverbère* tout l'espace d'un récit qu'elle domine de sa présence déroutante. Détentrice des secrets de la pharmacopée, qu'elle distille à sa petite fille, et affichant la plus grande liberté d'esprit à l'égard des préjugés de ses compatriotes, elle joue vis-à-vis de Tapoussière le rôle tutélaire de l'aïeule qui maintient présentes les valeurs du passé et comble auprès d'elle la carence maternelle et paternelle. Ne déclare-t-elle pas à sa petite fille : *Je suis ton père, je suis ta mère, je suis ton esprit jusqu'au jour où tu pénétreras les secrets de la vie. Alors seulement tu prendras la relève* (Beyala, 1998 : 69).

À l'issue de la lecture de *La Petite fille du réverbère* on voit donc se dégager une image largement positive de l'aïeule qui joue dans ce texte, à l'égard de sa petite fille, un rôle à la fois de guide et de repère.

En définitive, tout se passe donc comme si, à la génération des mères, coupable aux yeux de la romancière d'inconsistance et de trahison, voire de cynisme, s'opposait la génération précédente qui, elle, semble échapper à la condamnation de Calixthe Beyala dans la mesure où elle a su préserver un certain nombre de valeurs morales et spirituelles fondamentales.

Ce n'est donc pas le moindre paradoxe de cette œuvre que de nous proposer à la fois une représentation particulièrement critique du monde de la tradition, marquée du sceau du mensonge, de l'hypocrisie et de l'imposture — et de ce point de vue *Seul le diable le savait* est un exemple convaincant — tout en valorisant la figure de la grand-mère qui paraît exempte des contagions de la modernité et de la bâtardise dont souffrent ses descendantes. Cette importance accordée à la figure de l'aïeule, dont la littérature africaine n'est pas avare, intervient donc comme un correctif à l'impression détestable que nous

procurent les images largement dépréciatives des femmes-mères disséminées dans la trilogie de Calixthe Beyala.

Femelles aux ventres flasques et aux seins dégoulinants, avides de sexe dans un rapport inversement proportionnel au déclin de leurs charmes, de toute évidence, elles en prennent *plein la gueule*, comme le rappelait il y a peu Nancy Huston (2002) dans une chronique du *Monde*, et cette tendance à l'opprobre jetée sur les mères nous paraît largement partagée par la littérature d'outre-Atlantique, si l'on songe notamment aux romans de l'une des figures emblématiques, Toni Morrison. Nel, l'héroïne du récit intitulé *Sal*, ne perçoit-elle pas sa mère *comme une montagne de gelée et de crème renversée*, poussant le rejet jusqu'à déclarer en un geste d'absolue rupture : *je suis moi. Je ne suis pas leur fille.*

Références bibliographiques

BEYALA, Calixthe (1987) *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Paris, Stock.

BEYALA, Calixthe (1988) *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, J'ai lu.

BEYALA, Calixthe (1990) *Seul le diable le savait*, Paris, Le pré aux clercs.

BEYALA, Calixthe (1998) *La Petite fille du réverbère*. Paris, Albin Michel.

CAMARA, Laye (1953) *L'enfant noir*, Paris, Presses Pocket.

ÉLIADÉ, Mircea (1957) *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard.

HUSTON, Nancy (2002) "Ni Marie ni Ève", *Le Monde*, 22 février.

SENGHOR, Léopold Sédar (1945) *Chants d'ombre dans Poèmes*, Paris, Seuil, nouvelle éd. 1984.