



**HAL**  
open science

# Quand la faillite menace. Henri Fayol, les ingénieurs intermédiaires et le redressement de Commentry-Fourchambault (2de moitié du xixe siècle)

Marion Coste

## ► To cite this version:

Marion Coste. Quand la faillite menace. Henri Fayol, les ingénieurs intermédiaires et le redressement de Commentry-Fourchambault (2de moitié du xixe siècle). Cahiers d'histoire du Cnam, 2019, Les ingénieurs qui lisent les bilans. Savoirs techniques et gestionnaires au prisme de la comptabilité (années 1850-1950), 11 (11), pp19-46. hal-03173910

**HAL Id: hal-03173910**

**<https://hal.science/hal-03173910>**

Submitted on 18 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Les mauvaises mères dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano et *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala**

Pour citer cet article : Marion Coste, « Les mauvaises mères dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano et *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala » numéro 47 de la revue internationale ELA (Etudes littéraires africaines) « *Awa : la revue de la femme noire entre presse et littérature, Léonora Miano – Déranger le(s) genre(s) ?* », sous la direction de Claire Ducourneau, Marjolaine Unter Ecker et Catherine Mazaauric, 2019.

Résumé : Cet article étudie la figure de la mauvaise mère dans *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano et dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala. La comparaison entre les deux autrices permet de souligner la façon dont cette figure de mauvaise mère est utilisée pour dénoncer certains travers de la société patriarcale décrite dans ces romans. Les critiques sont précises et répondent à une référentialité assumée renvoyant à la République Démocratique du Congo chez Léonora Miano, et restent plus vagues, fruit d'une vision plus stéréotypée de l'Afrique, chez Calixthe Beyala. La réconciliation partielle entre la mère et la fille, qui a lieu à la fin des deux romans, apparaît comme une nécessité pour dépasser les blessures postcoloniales de la société, emprise de la religion évangéliste et des superstitions chez Miano, violences misogynes et désamour de soi chez Beyala.

Abstract : This article studies the figure of the bad mother in *Contours du jour qui vient* of Léonora Miano and in *Femme nue, femme noire* of Calixthe Beyala. The comparison between the two authors makes it possible to show how this last figure denounces some matters of the patriarchal society described in these novels. The criticisms refer to the Democratic Republic of the Congo in the book of Léonora Miano, and remain more vague, fruit of a more stereotyped vision of Africa, in the book of Calixthe Beyala. The partial reconciliation between mother and daughter, which took the place of the end of the two novels, appears like a necessity to cure postcolonial wounds of the society, hold of the evangelical religion and superstitions in the book of Miano, misogynistic violence and self-hatred in the one of Beyala.

Léonora Miano et Calixthe Beyala sont toutes deux franco-camerounaises. Leur biculturalité transparaît notamment dans certains de leurs livres à travers une réflexion sur la situation de leur pays d'origine ou sur d'autres pays africains. Ainsi, *Contours du jour qui vient*<sup>1</sup> et *Femme*

---

<sup>1</sup> Miano (Léonora), *Contours du jour qui vient*, Paris : Plon, 2008.

*nue, femme noire*<sup>2</sup> se passent dans des contextes qui évoquent, pour Miano, la République Démocratique du Congo, et pour Beyala, l'Afrique subsaharienne, sans qu'un territoire national soit explicitement cité. La situation de l'endroit évoqué donne lieu à un portrait satirique qui prend racine, dans les deux romans, dans le cercle familial. Nous ferons l'hypothèse qu'il y a une corrélation entre le dérèglement des rapports familiaux et ceux de la société entière. Comprendre les dysfonctionnements de la famille deviendrait alors une façon d'appréhender un problème plus large et plus diffus.

Au cœur de ces dérèglements familiaux, c'est d'abord la relation mère-fille qui est déficiente. *Contours du jour qui vient* s'ouvre ainsi sur une scène de torture à la suite de laquelle Musango, encore enfant, est mise dehors par sa mère. Cette scène préfigure tout le roman : la suite du texte est écrite à la première personne par la jeune fille et adressée à la mère de cette dernière. La relation mère-fille est plus discrète dans *Femme nue femme noire*. Cependant, Irène évoque sa mère au début et à la fin du roman. Elle quitte son village parce que celle-ci ne lui parle pas de sexualité et ne lui permet pas de découvrir la sienne ; elle décide finalement de revenir au village, après une longue épopée sexuelle, pour retrouver sa mère, et mourir dans ses bras.

La figure de la mauvaise mère constitue une figure archétypale dans les romans de Léonora Miano et de Calixthe Beyala, comme le montre Rangira Béatrice Gallimore<sup>3</sup>. On peut penser, dans l'œuvre de Léonora Miano aux *Âmes chagrines* avec le personnage de Thamar, mauvaise mère parce que sa propre mère ne l'a pas aimée, ou encore à « Madame » dans *Crépuscule du tourment*. Même si ce ne sont pas toujours de mauvaises mères, la relation mère-fille est aussi présentée comme problématique entre Amandla et Aligossi (*Tels des astres éteints*) ou dans *Blues pour Elise*. Dans les romans de Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, *Les Honneurs perdus*, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, *C'est le soleil qui m'a*

---

<sup>2</sup> Beyala (Calixthe), *Femme nue, femme noire*, Paris : Albin Michel, 2003.

<sup>3</sup> Rangira Béatrice Gallimore dans *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris : L'Harmattan, 1997.

*brûlée* contiennent des personnages de mauvaises mères. Si cette relation est au cœur de nombreux romans de Calixthe Beyala ou de Léonora Miano, c'est parce qu'elle permet d'appréhender la situation des Subsahariennes. Elle confronte deux générations de femmes, l'une soucieuse de conserver une tradition patriarcale, l'autre désireuse de se forger un destin libre et indépendant.

La relation mère-fille a été analysée comme l'un des lieux d'exercice du patriarcat, notamment par Adrienne Rich, poétesse et théoricienne féministe. Celle-ci a créé le concept de « matrophobie » pour décrire la relation mère-fille comme une relation frustrante pour la fille, empêchant cette dernière de se construire comme une individualité distincte :

Mastrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers' bondage, to become individuated and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr. Our personalities seem dangerously to blur, overlap with our mothers' ; and, in a desperat attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery<sup>5</sup>.

Ces analyses, datant de 1976, ont largement été remises en question depuis, par exemple par Marianne Hirsch<sup>6</sup> : selon cette dernière le conflit de la mère et la fille peut en effet évoluer vers une relation plus harmonieuse, et la matrophobie serait plus présent chez les femmes blanches que chez les femmes noires. D'après la philosophe Elsa Dorlin, le stéréotype de la mauvaise mère, abusive et dominatrice, est un stéréotype misogyne et raciste contre lequel les afro-féministes se sont révoltées : « La fabrication d'une norme de la féminité s'est donc effectuée en opposition avec les femmes noires, réputées lubriques, violentes, rustres, "mauvaises mères" ou "matriarches" abusives»<sup>7</sup>. Cependant, le concept de matrophobie est

---

<sup>5</sup> Rich (Adrienne), *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, New-York : Norton, 1976, p. 236.

<sup>6</sup> Hirsch (Marianne), *The Mother/daughter Plot*, New-York : Norton, 1976, p. 236.

<sup>7</sup> Dorlin (Elsa), *Black feminism, anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 18.

intéressant ici parce qu'il permet de penser la mère comme figure « patriarcale<sup>8</sup> », d'après l'analyse de Rangira Béatrice Gallimore à propos des romans de Calixthe Beyala.

Les personnages de mauvaises mères de Léonora Miano et Calixthe Beyala s'inscrivent dans cette double tradition critique. Les deux romans visent, d'après nous, à partir du stéréotype de la mauvaise mère pour en faire le symbole d'un désordre social plus large. Si nous choisissons de rapprocher *Femme nue femme noire* et *Contours du jour qui vient*, c'est parce que tous deux contiennent le même schéma narratif : ils se concentrent sur les aventures de la fille, qui permettent de dresser un portrait satirique de la société qui les entoure. Dans les deux cas, le roman se structure autour de l'éloignement de la fille et de la mère, puis de leurs retrouvailles. De plus, le rapprochement permet de cerner certaines différences : *Femme nue femme noire* est un récit érotique, qui use de stéréotypes sexuels (Irène en jeune femme nymphomane, Fatou en femme stérile humiliée, Saturnin en jeune homme prostitué, la vieille femme lubrique, l'homosexuel refoulé) et propose un récit qui prend des allures de fable à force d'être généralisant, alors que *Contours du jour qui vient* étudie avec plus de précision les rouages de la société de la République Démocratique du Congo, même si le fait que l'auteur choisisse de nommer ce pays « Mboasu » lui permet de prendre certaines libertés. La figure de la mauvaise mère passe ainsi du stéréotype chez Beyala à un personnage plus nuancé chez Miano. Cela pourrait s'expliquer par le fait que Beyala est l'aînée de Miano de 12 ans, et qu'elle se sent liée à la littérature de la Négritude<sup>9</sup>, qui véhiculait aussi des images d'une Afrique idéale stéréotypée. Quand Tirthankar Chanda lui demande : « est-ce que vous rejetez la négritude ? », elle répond : « Pas du tout. Je ne suis pas de ceux qui pensent qu'ils ont tout

---

<sup>8</sup> Gallimore (Rangira Béatrice), *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 111.

<sup>9</sup> Le titre même du roman que nous étudions, hommage-citation au célèbre poème de Senghor, en est un témoignage.

inventé. Je me situe tout à fait dans la continuité de ce qu'ont été Senghor, Césaire, Damas et bien d'autres »<sup>10</sup>.

Nous étudierons donc l'évolution de la figure de la mauvaise mère entre ces deux romans. Si on peut opérer certains rapprochements entre Ewenji et la mère d'Irène, qui sont toutes deux des mères oppressantes, on verra qu'elles se distinguent pourtant nettement. Léonora Miano propose un récit historiquement et géographiquement situé, qui fait d'Ewenji un personnage victime de certaines pratiques et de certains groupes sociaux. Au contraire, Calixthe Beyala écrit un roman à la référentialité imprécise, faisant de la mère d'Irène un personnage peu défini et assez stéréotypé, incarnant, à la manière des personnages de fable, les forces de résistance et de violence qui s'opposent à Irène.

Nous verrons d'abord que dans les deux romans, la mère est bien « la mère patriarcale »<sup>17</sup>. Ses préjugés patriarcaux détruisent sa fille ; préjugés sexuels encourageant la fille à la pudeur et à la soumission chez Calixthe Beyala, préjugés religieux qui poussent la mère à chasser Musango chez Léonora Miano. Les aventures de la fille consistent alors à déconstruire les préjugés de la mère, en montrant que ceux-ci servent les intérêts malhonnêtes des hommes : Musango dévoile un réseau de prostitution monté par les religieux et Irène dénonce plus généralement la domination sexuelle masculine. La relation mère-fille permet donc dans ces deux romans de mettre à nu certains rouages du système patriarcal subsaharien, mais en utilisant une référentialité précise dans le roman de Léonora Miano ou au contraire une distance qui évoque la fable dans celui de Calixthe Beyala.

Ensuite, j'étudierai la façon dont les fins des deux romans proposent des formes avortées de réconciliation avec la mère. Le lyrisme des *explicit* amène à voir dans ces tentatives un espoir pour l'ensemble des sociétés des jeunes filles. On pourrait alors comprendre que la fracture

---

<sup>10</sup> Beyala (Calixthe), Chanda (Tirthankar), « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala. Propos recueillis par Tirthankar Chanda », *Notre librairie, revue des littératures du Sud*, n°151 (« Sexualité et écriture »), juillet-septembre 2003, p. 42.

<sup>17</sup> Gallimore (Rangira Béatrice), *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, *op.cit.*, p. 111.

générationnelle qui sépare les filles des mères dans la République démocratique du Congo (Miano) ou dans l'Afrique subsaharienne décrite par Beyala serait à la fois l'incarnation d'un dysfonctionnement et le principal obstacle à l'amélioration de la condition des femmes, voire de la société entière.

### **Défaire « la mère patriarcale »**

#### *Une violence fondatrice*

*Contours du jour qui vient* s'ouvre sur une scène de torture, et même de tentative d'immolation par le feu. Ewenji bat sa fille devant tous les habitants du village :

Tous, ils t'avaient vue me garnir les oreilles, les narines et le sexe de papier journal, afin que le feu prenne plus vite. Mes bras étaient attachés à la tête du lit. Tu m'avais sanglé les jambes après les avoir écartées. J'étais nue et ma peau portait encore les marques laissées par les bambous. Des chéloïdes se formaient à peine sur mon dos déchiré (*CDJQV*, p.19).

L'antéposition de « tous » renforce l'impression de voyeurisme, tout comme l'évocation de la nudité et du sexe rempli de papier de la petite fille. La description objective du corps de l'enfant attaché sur le lit amplifie le pathétique de la scène, et force le lecteur à devenir l'un des badauds en train de contempler la scène. La violence de la mère est donc, dès le début, associée à la violence de la société entière.

La violence maternelle, dans *Femme nue, femme noire*, est plus discrète. Irène décrit son besoin de découvrir la sexualité et la façon dont personne ne répond à ses questions, puis évoque sa mère :

Je dois attendre le moment propice, même si ma mère a renoncé, depuis belle lurette, à veiller au sang que la lune doit invariablement faire couler entre mes jambes : « Ton âme est trop ouverte vers l'extérieur, ma fille ! Fais comme bon te semble... Mais sache que ce que tu ignores est plus fort que toi... Il t'écrasera ! » Parce qu'elle espérait, maman, que je réaliserais des rêves qu'elle avait abandonnés dans les tracasseries du mariage (*FNFN*, p.13).

En rapportant au discours direct les propos de la mère, la narratrice nous fait percevoir leur violence latente. La mère ne nomme rien, pratique une langue alambiquée, inapte à satisfaire la curiosité de sa fille. On peut se demander si c'est réellement l'âme d'Irène qui est « trop ouverte vers l'extérieur », ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une critique de la vie sexuelle jugée excessive d'Irène : ce serait alors plutôt son sexe qui s'ouvrirait trop facilement au premier venu. La suite continue à user du même type de langue de bois. La périphrase « ce que tu ignores » est mystérieuse et menaçante, d'autant plus qu'elle est reprise par le pronom masculin, « il », pour formuler la menace : « Il t'écrasera ! ». C'est peut-être une mise en garde contre les hommes que tente de formuler la mère, mais cette femme est soumise à l'impératif de pudeur qui refuse aux femmes de parler de sexualité : « Pour le sexe justement, je vis sur une terre où l'on ne le nomme pas. (*FNFN*, p.12) » regrette Irène peu avant. La violence subie par Irène est symbolique. Sa mère lui impose une certaine vision de la féminité, faite de retenue, de pudeur et de soumission, comme Irène le précise au moment de son retour :

Demain, me dis-je, je rentrerai chez moi. J'affronterai les racines des pulsions dont l'impétuosité me jette en quête d'aventures rocambolesques. Je retrouverai ma mère et ses façons de manger du bout des lèvres parce qu'une femme ne doit, en aucun cas, montrer au soleil ses plaisirs. Demain, je reverrai ma mère pour qui toute féminité se résume à cette phrase :

– Une femme, une vraie, doit savoir faire la cuisine (*FNFN*, p.158) !

La mère donne une définition de la féminité faite de pudeur (« une femme ne doit, en aucun cas, montrer au soleil ses plaisirs ») et de soumission (« doit savoir faire la cuisine »). Les deux occurrences du modalisateur « devoir », le présent gnomique et le complément circonstanciel « en aucun cas » donnent à ses paroles une forme de vérité absolue et exclusive. Irène la rejette en volant un sac à main qui se trouve contenir un cadavre de bébé, qu'elle abandonne aussitôt découvert. Ce vol et cet abandon symbolise le refus d'Irène d'incarner la femme patriarcale, dont l'une des fonctions principales est de faire des enfants : cette



conception est souvent évoquée dans l'œuvre de Beyala, par exemple au début des *Honneurs perdus*, quand on apprend que Bénérafa a répudié deux femmes à cause de leur stérilité<sup>23</sup>, ou quand elle explique que la femme est parfois considérée comme « une machine à procréer »<sup>24</sup>. Le même système axiologique est d'ailleurs repris dans *Contours du jour qui vient*, comme le prouve un passage où Musango imagine sa mère morte en pleine rue, et les pensées des hommes qui regardent son corps quasiment nu :

Quant aux vergetures que tu abhorrais tant, des hommes les ont regardées en connaisseurs et ont dit : *Quelle pitié ! Cette femme pouvait encore produire !* Oui, chez nous, ces zébrures sont appréciées. Les hommes les recherchent, les quêtent comme un trésor à même la peau des femmes. Elles sont un signe de fécondité. Or, nulle grâce n'est supérieure à la fécondité lorsqu'on est femme (CDJQV, p. 64).

Le verbe « produire », utilisée de façon intransitive, réduit la femme à ses seules capacités reproductrices. La mère de Musango a accepté ce rôle, comme le montre la suite de cet extrait : « Tu ne le savais que trop bien, toi qui étais venue tendre un nouveau-né à un homme en lui disant : *C'est ta fille*. Pour avoir prononcé ces trois mots, il t'avait ouvert sa maison et un pan de son cœur » (CDJQV, p. 64).

Dans ces extraits, la mère apparaît comme la femme patriarcale, celle qui accepte la domination masculine. Le conflit avec la fille vient, de façon explicite chez Beyala et plus discrète chez Miano, du fait que la fille refuse ce rôle.

### *Le rôle des superstitions*

La violence subie par Musango se fait au nom d'une superstition : Sésé, que Musango appelle dès le début « la prétendue voyante », a déclaré que Musango était un enfant-sorcier. C'est en effet la maltraitance dont sont victimes les prétendus enfants-sorciers en République Démocratique du Congo qui a poussé Léonora Miano à écrire ce livre :

---

<sup>23</sup> Beyala, (C.), *Les Honneurs perdus*, Paris : Albin Michel, 1996, p. 21.

<sup>24</sup> Beyala (C.), *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris : Splengler, 1995, p. 11.

Q: Qu'est-ce qui vous amène à *Contours du jour qui vient*, votre deuxième roman?

R: Je suis juste partie du phénomène des enfants dits sorciers au Congo - Kinshasa en RDC. On s'est aperçu que dans certaines villes de ce pays après la guerre, il y avait près de dix mille enfants chassés de chez eux par leur famille proche, alors qu'on nous dit que les enfants sont sacrés en Afrique et qu'ils sont une richesse. De savoir cela, la question que je me suis posée est la suivante : « Qu'est-ce que cela signifie pour une société de se débarrasser de son avenir puisque jeter ses enfants comme cela dans la rue, c'est se débarrasser de son avenir ? Quel type de société est-ce que cela peut être et à quoi ressemblerait-elle ? » Certainement une société de gens désespérés et démunis, une société qui sort de la guerre et qui a été très éprouvée, qui ne trouve en elle aucune ressource et qui conséquemment ne peut pas aimer ses enfants. Voilà ce que j'ai décrit<sup>26</sup>.

On comprend qu'il serait réducteur de considérer la violence d'Ewenji envers Musango comme le fruit des superstitions. Pour Léonora Miano,

il y a des situations qui dégradent l'être humain dans ce qu'il est profondément et qui génèrent des types de comportement comme accuser son enfant de sorcellerie. Au moment où on le chasse, on sait pertinemment qu'il n'a rien et l'enfant lui-même sait qu'il n'a aucun pouvoir surnaturel<sup>27</sup>.

C'est avant tout la pauvreté et la haine de soi qui sont à l'origine de la violence. Ainsi, Ewinji, en frappant sa fille, ne mentionne pas la sorcellerie supposée de cette dernière : « Tu tremblais de tout ton être, alors que tu t'acharnais sur moi. Tu disais que ce n'était plus possible. Que depuis que papa était mort, tout ce que nous possédions passait dans le paiement de mes soins médicaux » (*CDJQV*, p. 19). Ce glissement laisse deviner qu'Ewenji elle-même ne croit pas à l'accusation de sorcellerie. Elle frappe sa fille parce que celle-ci coûte trop cher, et surtout, parce que celle-ci a hérité d'une maladie génétique qu'elle a aussi : c'est la haine de soi qui anime la mère. « Toute cette colère n'a jamais rien eu à voir avec moi. Il m'a fallu arriver ici et devenir une ombre pour voir, au-delà des apparences, la détestation profonde que tu as de toi-même, de tout ce qui vient de toi » (*CDJQV*, p. 19). Musango incarne pour sa mère la misère et l'humiliation, puisqu'elle est l'enfant de celui qui ne l'a pas épousée et dont la mort l'a laissée dans le dénuement.

---

<sup>26</sup> Yoassi (Trésor Simon) et Miano (Léonora), « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n°2, University of Nebraska Press, 2010, pp. 101-113 ; p. 105.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Tu avais eu ce regard un peu fou qui précédait tes crises de violence, avant de déclarer qu'il n'y avait pas assez à manger pour nous deux. Tu n'avais pas d'argent. Tu n'avais pas de métier. Tu dépendais totalement de papa. À sa mort, sa famille avait fait main basse sur tous ses biens. Les terrains, les villas, les comptes bancaires. Ils t'avaient laissé quelques semaines pour débarrasser le plancher, et retourner chez les tiens. Tu n'avais pas de relations. Ils en avaient. Tu n'avais aucun droit. Ils les avaient tous. Papa ne t'avait pas épousée (CDJQV, p. 21).

Le statut énonciatif de ce passage est confus. On ne sait pas s'il s'agit des paroles de la mère, rapportées au discours indirect libre, ou de l'analyse de Musango. Leurs voix se mêlent, rendant la séparation de la mère et de la fille encore plus douloureuse. Au moment où sa mère la repousse, Musango continue à ne faire qu'un avec elle. C'est la misère qui motive Ewenji, mais aussi l'humiliation d'avoir été mise dehors par la famille de son époux, de s'être retrouvée sans défense, de ne pas avoir été épousée. La relation mère-fille permet ainsi une dénonciation de la situation de certaines femmes, maintenues dans la dépendance absolue de leur compagnon.

Dans *Femme nue, femme noire*, la mère ne brime pas sa fille à cause de superstitions, mais plus directement au nom d'une certaine définition de la place de la femme, que Catherine Coquery-Vidrovitch place sous la tutelle des trois « S », « Silence, Sacrifice et Service »<sup>34</sup>. Rangira Béatrice Gallimore décrit ainsi le rapport mère-fille dans l'œuvre de Beyala : « la mère [y] est présentée comme une figure omnipotente et omniprésente, acharnée à promouvoir le bon fonctionnement de l'ordre patriarcal aux valeurs dégénérées »<sup>36</sup>. Si la mère n'est pas omniprésente au premier abord dans *Femme nue, femme noire*, on peut pourtant supposer que c'est en réaction à ce qu'elle représente, c'est-à-dire la « femme anti-femme », qu'Irène agit : « On comprend alors pourquoi chez Beyala, l'acte de libération doit d'abord passer par la destruction de la "femme anti-femme", agent aliénant par excellence »<sup>38</sup>.

La violence de la relation mère-fille est révélatrice d'une évolution du statut des femmes. Cette violence n'est pas seulement destructrice : elle est aussi la possibilité pour la fille de

---

<sup>34</sup> Coquery-Vidrovitch (Catherine), *Les Africaines, Histoire des femmes d'Afrique noire du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : éditions Desjonquières, 1994.

<sup>36</sup> Gallimore (Rangira Béatrice), *op. cit.*, p. 82.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 83.

réinventer son statut de femme. Calixthe Beyala, dans un entretien avec Tirthankar Chanda, déclare : « La relation mère-fille est une relation très riche, complexe. Elle est le lieu où l'amour cohabite avec la haine. Mais ce n'est pas une haine destructrice. Elle permet à la fille de se construire, de se penser et paradoxalement de se rapprocher de la mère »<sup>40</sup>. Ce rapport double d'amour et de haine explique que, dans les deux romans, la fille décide au bout du compte de revenir vers sa mère. Avant d'étudier les raisons de ce retour, il nous faut comprendre que le conflit mère-fille préfigure un conflit bien plus large, celui de l'individu à l'égard de sa société.

### **Un conflit dans lequel se joue l'avenir de la société**

#### *Une violence qui dépasse la sphère privée*

La violence de la mère préfigure, voire incarne la violence de la société tout entière. Le début de *Contours du jour qui vient* donne au conflit mère-fille une résonance cosmique :

Il n'est que des ombres alentour, c'est à toi que je pense. Non pas qu'il fasse nuit, et que les vivants aient soudain épousé les couleurs du moment. Il aurait pu en être ainsi, si le temps prenait encore la peine de se fractionner en intervalles réguliers : secondes, minutes, heures, jours, semaines... Mais le temps lui-même s'est lassé de ce découpage. Le temps a bien vu comme nous toutes, comme moi, que pareil décompte ne faisait pas sens. Pas ici où nous sommes. Qu'il y ait un matin ou qu'il y ait une nuit, tout est semblable. Il n'est plus que des ombres alentour, je suis l'une d'elles, et c'est à toi que je pense (*CDJQV*, p. 15).

La reprise quasi à l'identique de la première phrase, ainsi que le « il » impersonnel et l'utilisation du verbe « être » là où, dans un langage plus trivial, on aurait trouvé « il n'y a », donne à ce début de roman un aspect solennel. C'est que le conflit entre Musango et sa mère ne se limite pas à la sphère privée, il va jusqu'à perturber l'ordre du cosmos, gommant la différenciation entre le jour et la nuit et même le « décompte » du temps. Dans ce monde apocalyptique, les êtres humains sont devenus des « ombres », dont la présence même est la

---

<sup>40</sup> Beyala (Calixthe), Chanda (Tirthankar), « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala. Propos recueillis par Tirthankar Chanda », *Notre librairie, revue des littératures du Sud*, n°151 (« Sexualité et écriture »), juillet-septembre 2003, p. 44.

marque d'une absence, comme le prouve le fait que la première phrase soit une phrase négative. Le manque de l'affection de la mère est le reflet, mais peut-être aussi la cause et la conséquence, d'un manque plus grand, qui prive chacun de sa substance vitale et qui prive la nature même de sa capacité à évoluer, à passer du jour à la nuit, d'une semaine à une autre : cause, parce que Musango voit les autres comme des ombres à cause de son malheur ; conséquence, puisqu'on apprendra qu'Ewenji maltraite Musango parce qu'elle est elle-même une ombre, vidée de ses capacités à l'espoir et à l'amour. Dans l'entretien qu'elle a accordé à Trésor Simon Yoassi, Léonora Miano confirme que cette mère est l'image de la société entière :

Voilà, j'ai trouvé avec émotion que le nombre de dix mille enfants était alarmant pour la ville de Mbuji Mayi. Après, quel type de société peut produire cela ? En me posant cette question, j'ai donné à cette société des traits d'une mère maltraitante mais dont on comprend, j'espère, qu'elle est elle-même un être souffrant, c'est-à-dire que c'est parce que cette femme souffre et n'a pas confiance en elle qu'elle ne peut pas aimer son enfant. Si elle ne s'aime pas, elle ne peut pas aimer ce qu'elle a engendré. Et cette petite fille qui va la rechercher, essayer de la comprendre et peut-être réussir à lui pardonner, c'est peut-être une génération d'enfants qui devra se construire sans modèles – puisque les modèles sont un peu défailants – et qui devra trouver dans son intérieur des ressources pour inventer sa vie<sup>42</sup>.

Léonora Miano annonce qu'Ewenji est une allégorie de la société de la République démocratique du Congo et du mal qu'elle fait aux individus, incarnés quant à eux, si on file la métonymie, par Musango. Remarquons tout de suite que l'image est complexe, puisque le titre et le début du livre invitent à lire un désordre cosmique plutôt que social. Il faut comprendre que dans ce roman, le malheur, causé par les hommes, se reflète dans la nature. Il en est de même chez Beyala, qui parle de son amour pour l'Afrique (nous reviendrons sur la généralisation quelque peu problématique), pour sa terre, pour témoigner de son attachement à la société et à la culture africaine. Cependant, il ne faudrait pas en déduire que la relation mère-fille n'est pas explorée pour elle-même : l'allégorie de la mère-société dessine une corrélation entre les défaillances de l'assistance des mères à leurs filles et les défaillances de

---

<sup>42</sup> Yoassi (Trésor Simon), Miano (Léonora), *op. cit.*, p. 105-106.

la société à l'égard des individus qui la composent. Comme dans la relation mère-fille, la relation de l'individu à la société est une relation au même dans l'autre, ou à l'autre dans le même : la relation mère-fille permettrait alors d'explorer la blessure postcoloniale, faite d'humiliation de soi et de volonté de ressembler à celui qui opprime. On peut remarquer que, mis à part sa mère, Musango est maltraitée par les personnages de Don de Dieu, Vie Éternelle et Lumière, et tous trois incarnent la religion protestante évangélique, apport missionnaire. Leur violence à l'égard des autres personnages est semblable à la violence qu'Ewenji fait subir à Musango : c'est une violence auto-infligée, nourrie par la haine de soi.

De la même manière, le manque affectif qu'Irène ressent vis-à-vis de sa mère se répercute sur la société tout entière. À la fin du roman, Irène rencontre un très jeune homme qui tente de la dissuader de se promener dans les rues de sa ville natale parce qu'il pense qu'elle va être tuée.

– Qu'est-ce que je vais devenir sans toi, mademoiselle Irène ?

– Tu existeras, Jean-Claude, dis-je. Tu seras plus tard comme les autres. Tu n'aimeras personne. Personne ne t'aimera, non plus. Vous serez juste solidaires dans l'immense défaite de l'Afrique dont vous ignorez jusqu'au nom (*FNFN*, p. 181-182) !

La réponse d'Irène a de quoi surprendre car jusque-là, elle n'a pas donné à son épopée sexuelle de sens politique. Ici au contraire, elle lie la « défaite de l'Afrique » à l'incapacité à l'amour, qui caractérise les relations homme-femme dans le roman, mais aussi, plus discrètement, la relation mère-fille, puisqu'Irène n'a trouvé en sa mère qu'une accumulation de formules moralisatrices vagues, comme nous l'avons montré plus haut. Remarquons qu'Irène parle sans nuance de « l'Afrique » comme d'une entité homogène, ce qui ne reflète en rien la situation du continent africain : Calixthe Beyala renvoie à une certaine essentialisation de l'Afrique subsaharienne gommant les différences culturelles entre les pays d'Afrique au profit d'un récit qui tient souvent de la fable ou de l'épopée, les cadres spatio-

temporels étant non-référentiels et les personnages souvent caricaturaux<sup>44</sup>. La dernière phrase laisse penser que la « défaite de l’Afrique » est due à l’incapacité de nommer : cela encore nous rappelle les reproches d’Irène à sa mère, incapable de nommer tout ce qui concerne la sexualité. Un peu plus loin au contraire, Irène déclare son amour à l’Afrique :

J’aime cette terre d’Afrique, ce ventre violent du monde. J’aime son étoffe qui, par saison chaude, déchire la plante des pieds. J’aime la moiteur écorcheuse de ses cailloux. J’aime ses craquelures qui sont autant de blessures de mon âme<sup>45</sup>.

La comparaison avec la figure maternelle se retrouve ici avec le « ventre violent du monde », même si Calixthe Beyala parle de la « terre d’Afrique » au lieu de parler de la « société » comme Léonora Miano. Cette nuance de vocabulaire souligne une divergence cruciale : le discours de Léonora Miano est situé et historicisé, puisque même si elle décide de donner un nom imaginaire au pays qu’elle invente (le Mboasu), le problème des enfants-sorciers est rattaché à la République Démocratique du Congo. De plus, Irène affiche sa capacité à dire l’amour : l’anaphore en « j’aime » se fait jouissance de l’affirmation d’aimer, de la capacité à dire ce que ni sa mère, ni les hommes qu’elle a croisés (mis à part le très jeune Jean-Claude qui vient d’être évoqué) n’arrivent à dire. C’est donc, en quelque sorte, une réparation du lien mère-fille qui se tisse ici, par l’affirmation du lien d’Irène à sa terre natale.

### **Un retour nécessaire**

On comprend alors pourquoi la réconciliation avec la mère, dans le roman de Léonora Miano, est une nécessité. La situation est plus ambiguë chez Calixthe Beyala : Irène s’épanouit dans son rôle de prêtresse sexuelle. Dans le village où elle s’est établie, chacun pense qu’elle a le pouvoir de guérir les maux sexuels, et elle organise des orgies fort prisées. L’épopée sexuelle

---

<sup>44</sup> On pense surtout aux personnages secondaires : le médecin, scientifique incompris, victime des préjugés de ses compatriotes ; la grosse bourgeoise qui achète Saturnin, le garçon-boucher, à la fin du roman ; les vieux messieurs prétendument respectables qui achètent une jeune fille vénale : ces personnages, dont la psychologie est très peu développés, ressemblent à des figures de fable, servant à incarner une idée, ici celle de la corruption des mœurs.

<sup>45</sup> *Ibid.*

d'Irène touche à sa fin lorsque Fatou, sa rivale puis sa figure maternelle, a un accident de la route, sans pour autant en mourir. Irène déclare alors :

Je dissièque l'accident de Fatou. Il n'y a pas de hasard. Les forces du Destin s'opposent maintenant à cette vie. Souhaitent-elles me renvoyer à mes origines ? Je le sens, je le crois. Elles estiment que mon éducation sexuelle est terminée... Une éducation sentimentale africaine. Je connais aujourd'hui les cent dix mille positions de la fornication. Cette route s'achève (*FNFN*, p. 154)...

Le retour vers la mère est donc commandité par « les forces du Destin », ce qui souligne la nécessité de cet événement, tout comme le lien qu'il existe entre cette réconciliation nécessaire et l'ordre du monde. Ce retour est associé à une forme d'accès à l'âge adulte, puisque son « éducation sentimentale est terminée ». C'est en tant que femme accomplie qu'Irène veut se présenter à sa mère.

Au contraire, le souhait du retour de Musango est lié à une idée de renaissance. Ainsi, après avoir passé trois ans dans la brousse, retenue en captivité par Don de Dieu, Vie éternelle et Lumière, la petite fille décide de rentrer chez elle : « Je devais trouver le monde. Trois ans, c'était assez. Cette deuxième gestation arrivait à son terme. [...] Il fait encore nuit, mère, mais le jour vient » (*CDJQV*, p. 73-74). Dans les deux cas cependant, ce retour vers la mère est associé à l'ordre cosmique, ici celui qui régit le passage de la nuit au jour ; aussi vrai que la nuit doit déboucher sur le jour, la fille doit retrouver la mère. Leur séparation apparaît donc comme nécessaire, autant que la différenciation du jour et de la nuit. Formatrice, elle permet l'éducation de la fille ou même sa renaissance, si tant est qu'elle soit provisoire.

Cependant, dans les deux romans, ce retour vers la mère ne parvient pas à se réaliser pleinement. Dans *Femme nue, femme noire*, Irène est violée à mort pour avoir volé un cadavre de bébé et sa mère la retrouve au moment de son agonie :

J'ai l'impression d'être dans une bulle, un lieu ascétique où disparaît la souffrance, une boîte magique où d'étranges pouvoirs me mettent en lévitation. Autour de moi, des choses perdues se réveillent, un monde griffonné dans les nuages. Les fleuves, les savanes, les lacs, les forêts, les rivières retrouvent l'enchantement de la naissance du monde. L'image de ma mère traverse ma conscience. Dorénavant, maman, je mesurerai mes faims. Je ne serai plus vorace. Je ne mordrai plus dans la vie telle une affamée qui a sauté plusieurs repas. Je rentrerai dans le rang comme toutes les autres avant moi. Je te le promets, maman... Je te le promets...



– Au secours ! Au secours ! Aidez-moi, je vous en prie. Ne restez pas là sans bouger ! Aidez-moi, pour l’amour du ciel ! Ma fille meurt !

C’est maman. Maman est venue... Sa voix, un écho, porte les mystères d’un monde qui m’est devenu étranger. Elle pose ma tête sur ses cuisses. Son torse balance d’avant en arrière, berçant son chagrin. Je perçois son odeur aussi immuable que les légendes des fleuves, aussi persistante que les étoiles que seuls les ngangas-féticheurs pouvaient attraper de leurs doigts cornés, au fond des Canaries d’autrefois.

Ses larmes coulent doucement et c’est tout (*FNFN*, p. 188-189).

Au moment de sa mort, Irène retrouve un contact avec une forme fantasmée d’Afrique mythique, évoquant le stéréotype de l’Afrique berceau de l’humanité : « les fleuves, les savanes, les lacs, les forêts, les rivières retrouvent l’enchantement de la naissance du monde » (*FNFN*, p. 188). Immédiatement associée à ce stéréotype de l’Afrique, arrive l’image de la mère. Au-delà du cliché de l’attachement de l’individu africain à sa terre, on peut sans doute comprendre qu’Irène ressent à l’égard de son passé familial, incarné par sa mère, un sentiment d’attachement mêlé de répulsion, tout comme, à la fin de ce livre qui offre un portrait satirique d’une Afrique subsaharienne, on trouve une déclaration d’amour d’Irène à « l’Afrique ». C’est peut-être le lien à l’histoire (la petite histoire familiale et la grande Histoire de la colonisation et décolonisation) qui est exploré à travers ce rapprochement de l’Afrique et de la mère. Irène promet de renoncer aux excès dont elle fait preuve, d’accepter de se conformer à la tradition, de faire comme les autres : la possibilité d’une entente entre les deux femmes se fait jour. Les paroles de la mère sont sans nuance, ce sont des paroles d’amour et de reconnaissance, puisqu’elle appelle Irène « ma fille. » Alors se met en place une image de *Pieta*, puisque la mère tient sur ses genoux le corps de sa fille à l’agonie. La jeune femme devient donc une figure christique : « Elle pose ma tête sur ses cuisses. Son torse balance d’avant en arrière, berçant son chagrin. » Ce rapprochement d’Irène, nymphomane, avec le Christ, propose un retournement des valeurs total : celle qui était la grande réprouvée devient une figure du martyr. La dimension éthique de l’épopée sexuelle d’Irène est ainsi confirmée : elle aussi a tenté de sauver le monde par son sacrifice et a offert son corps pour porter les péchés de l’humanité. La mère est de nouveau associée à l’Afrique à travers la

comparaison de son odeur avec les fleuves et les étoiles attrapées par les ngangas-féticheurs. C'est le caractère immuable de cette odeur qui est mis en exergue, faisant de la mère une allégorie éternelle de la terre-mère. La dernière phrase est chargée de résignation : cette image sacrée de la mère pleurant la fille, allégorie de la terre d'Afrique et de ses enfants qui rappelle le poème « Afrique mon Afrique<sup>50</sup> » de David Diop, ne permettra pas de grands changements. C'est donc une fin en demi-teinte qui se joue ici. Irène ne triomphe pas d'une certaine soumission féminine : son meurtre peut être considéré comme un féminicide puisqu'on tue en elle la femme qui a eu une sexualité trop libre, qui a volé un bébé mort au lieu de donner naissance, et on la tue par le viol, violence misogyne par excellence. Cependant, la réconciliation de la mère et de la fille semble possible et le couple mère-fille apparaît, à l'image de celui de la Vierge et de Jésus, comme capable d'apporter une forme de rédemption. Cette fin pousse à la révolte, au refus d'une telle violence. On peut imaginer que la mère, comprenant ce qui est arrivée à sa fille, tentera à son tour de se rebeller contre la violence masculine.

La réconciliation de la mère et de la fille est aussi partielle dans *Contours du jour qui vient*. Cette dernière retrouve sa mère, mais celle-ci est pleine de haine à son égard et cherche à la frapper. Cependant, Musango tire une leçon de cette rencontre : si sa mère, pleine de rancœur, a répété le manque d'amour reçu en n'aimant pas sa propre enfant, Musango, elle, abandonne toute amertume.

Il ne faut pas pleurer, geindre inlassablement et perdre au bout du compte la cause même du chagrin. Il faut se souvenir, et puis il faut marcher. Je parle aussi de toi. Toutes ces années, j'ai cru que tu ne m'avais rien donné. Ce n'était pas vrai. Tu m'as indiqué sans en avoir conscience la voie à ne pas suivre, et je chéris ce savoir que je tiens de toi. Tu vois, maman, à présent c'est mon tour de vivre. J'ai gravi la montagne. Je me tiens maintenant sur l'autre versant du désastre qui n'est pas, comme je l'ai cru, la totalité du lien qui nous unit. Il était seulement comme mon abécédaire, mon tout premier manuel de vie. J'en lirai d'autres encore. Je prends la main de Mbalè, et c'est le cœur ardent que j'étreins puissamment les contours du jour qui vient (*CDJQV*, p. 248).

La mère est ici érigée en contre-modèle qui inspire de la tendresse à Musango, comme l'indique le verbe « chérir ». C'est une fin optimiste et apaisée : Musango refuse de voir sa vie

---

<sup>50</sup> David Diop, *Coups de Pilon*, Paris : Présence Africaine, 1956.

se réduire à son enfance malheureuse et donne un exemple poignant de résilience. La métaphore de la nuit et du jour, portée par le titre et récurrente dans tout le livre, ferme le roman : Musango parvient, en pardonnant à sa mère, à sortir de la nuit éternelle qu'elle décrivait au début du roman. La dimension cosmique de la réconciliation est donc de nouveau activée : il en va, dans la relation mère-fille, de l'ordre du monde. Musango apprivoise cette relation désastreuse. Si on continue à filer l'image de la mère société, il s'agirait alors de reconnaître les lacunes de la société de la République démocratique du Congo, peut-être de reconnaître en elle les séquelles de la colonisation, les marques de l'injustice et de la maltraitance, et d'arriver, en connaissance de cause, à la chérir.

### **Conclusion :**

Les relations mères-filles de nos deux romans sont conflictuelles : ce sont de mauvaises mères, violentes ou incarnant un mode de vie fait de soumission, ce qui pousse leur fille à se construire autrement. Cette relation, faite d'amour et de haine, du même et du différent, est dans les deux romans liée à la relation entretenue par les individus avec leur société ou leur terre. Le lien entre ces deux relations n'est pas seulement de l'ordre de la métaphore ou de l'allégorie. Beyala et Miano semblent voir dans l'incapacité à aimer son enfant à la fois un condensé, une conséquence et une cause fondamentale des problèmes des pays qu'elles évoquent dans leurs récits. Les fins des romans sont toutes les deux ouvertes sur l'avenir : par le sentiment d'injustice et l'envie de révolte chez Calixthe Beyala, et l'appel à l'apaisement et à l'optimisme chez Léonora Miano. Ce changement de perspective, assez caractéristique des divergences stylistiques des deux autrices, ne dissimule pas l'affinité profonde qui se dessine dans cette représentation d'une terre-mère à la fois haïe et aimée.