HAL
open science

Étude comparée sur “l’écriture du corps” chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi

Abir Dib

▶ **To cite this version:**

Abir Dib. Étude comparée sur “l’écriture du corps” chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2015. Français. NNT : 2015CLF20001 . tel-01299538

HAL Id: tel-01299538

https://theses.hal.science/tel-01299538

Submitted on 7 Apr 2016

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.

CLERMONT UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES,
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (ED 370)
CENTRE DE RECHERCHE SUR LES LITTÉRATURES ET LA SOCIOPOÉTIQUE (CELIS - EA 1002)

Thèse de doctorat en Littérature Comparée

présentée par Abir MUHAMMAD – DIB

ÉTUDE COMPARÉE SUR « L'ÉCRITURE DU CORPS » CHEZ CALIXTHE BEYALA ET AHLAM MOSTEGHANEMI

effectuée sous la direction de Jean-Pierre DUBOST,

PR de Littérature générale et comparée, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand2)

Thèse soutenue le 9 février 2015 à la MSH de Clermont-Ferrand

Membres du jury :

Mireille Calle Gruber, PR, université de Paris 3 (rapporteure)

M. Charles Bonn, PR, université de Lyon 3 (rapporteur)

M. Amor Cherni, PR, université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand 2)

M. Jean-Pierre Dubost, PR, université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand 2)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Monsieur le professeur Jean-Pierre Dubost, pour m'avoir fait confiance, puis pour m'avoir guidée efficacement, encouragée et conseillée. Je suis profondément reconnaissante de sa patience, de sa compréhension et de son soutien tout au long de ce projet.

Je tiens aussi à manifester mon affection pour ma famille en Syrie qui m'a soutenue tout au long de mon travail.

Enfin mes remerciements vont à Baihas et Julia qui m'ont insufflé le courage et l'énergie pour achever ce projet par leur dévouement et leur amour.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION…….. *7*

PREMIÈRE PARTIE : CORPS ET POLITIQUE…… *25*

CHAPITRE I : LE CORPS COMME SURFACE D'INSCRIPTION DE LA VIOLENCE SOCIO-POLITIQUE……. *29*

I-1- Corps et représentations de la Violence socio-politique chez Ahlam Mosteghanemi …….. *33*

1-1 - Témoigner, c'est une « urgence » …….. *34*
1-2 - Chercher les racines de la violence……..…….. *37*
1-3 - Violence d'hier, la guerre d'Algérie : …….. *39*
1-3-1- Corps et tortures…… *41*
1-3-2- Le corps, je suis une mémoire ……. *44*
1-4 - La Guerre sans nom : ……. *50*
1-4-1- Une violence complexe…….. *54*
1-4-2- Violence intégriste et étatique……. . *58*
1-4-3- Patrie meurtrière et malédiction…….. *65*

I-2- Corps et représentations de la Violence socio-politique chez Calixthe Beyala ……*70*

2- 1 - Indépendances politiques et roman africain postcolonial…….. *72*
2- 2 - Corps et violence étatique :……*77*
2-2-1- Pouvoir maléfique……...*79*
2-2-2- Banditisme masqué…… *81*
2-2-3- Corps dominant, corps dominé…… *83*
2-2-4- Consommation / consumation ……. *84*
2- 3 - Violences ordinaires : ……. *86*
2-3-1 - La cruauté et son acheminement physique…… *91*
2-3-2- Le contexte du geste cruel …… *93*

CHAPITRE II : LE CORPS FÉMININ : SON SYMBOLISME ET SON ENGAGEMENT…….. *98*

II- 1- Le corps féminin chez Ahlam Mosteghanemi : du symbolisme à l'engagement. ……. *100*

1-1- Le corps féminin synonyme de la Patrie :……. *100*
1-1-1- L'Algérie bien-aimée……... *101*
1-1-2- La patrie, mère-sadique et femme-traîtresse…… *107*
1-1-3- Viol politique …… .. *109*
1-2-Le corps féminin entre l'individualité et la collectivité : …… *114*
1-2-1- Lutter pour l'amour …….. *115*
1-2-2- Un double défi…….. *118*

II- 2 - Le corps féminin chez Calixthe Beyala : l'Afrique affaiblie…… *123*

2- 1- Du drame individuel au drame collectif……. *125*
2- 2- Corps féminin et abjection …….. *130*
2- 3- De l'intériorisation de l'échec national à la catharsis personnelle .. *132*

DEUXIÈME PARTIE : CORPS, IDENTITÉ SEXUELLE ET SEXUALITÉ……. *139*

CHAPITRE I : MASCULIN /FÉMININ : CORPS ET IDENTITÉ SEXUELLE…… *140*

I-1- La mutation du corps féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala….. *143*
1-1- Identité sexuelle et codes sociaux : ……*143*
1-1-1- Rapport sexuel et pouvoir masculin…….. *153*
1-1-2- Violence sexuelle……. *156*
1-2- La quête d'un idéal féminin libérateur :…… *160*
1-2-1- La posture du refus……. *161*
1-2-2- Maîtriser sa sexualité, maîtriser son corps…… *167*
1-2-3- Le meurtre au féminin : acte de libération féminine……... *171*

I-2- Corps et identité sexuelle dans l'œuvre d'Ahlam Mosteghanemi …. *180*
2- 1- De l'architecture qui sépare les sexes :…… *181*
2- 1-1- L'intérieur féminin……. *183*
2- 1-2- Corps féminin et lieu humide …… *188*
2- 2 - Le regard et l'espace sexués :…… *194*
2-2-1-Le corps féminin et sa reconquête de l'espace…….. *201*
2-2-2- Lieux hostiles et subversion spatiale…….. *203*

CHAPITRE II : CORPS LIBÉRÉS, CORPS MEURTRIS ; POLITIQUES REPRÉSENTATIONNELLES DE L'ÉROTISME ET DE LA SEXUALITÉ…… *219*

II- 1 - La représentation érotique dans les œuvres de Calixthe Beyala…. *220*
1-1- L'homosexualité : du dire à l'acte :…….. *224*
1-1-1- Le dire lesbien dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*……. *225*
1-1-2- L'acte lesbien dans *Femme nue femme noire*…… *232*
1-2- L'érotisme dans *Femme nue femme noire* : entre pornographie et érotisme, profane et sacré :…… *239*
1-2-1- Érotisme anti-institutionnel …… *240*
1-2-2- Sexualité profanatrice …… *246*
1-2-3- Érotisme mystique …….. *253*

II- 2 - Désir et érotisme dans l'œuvre de Ahlam Mosteghanemi …… *260*
2- 1- Le « je » masculin et l'énonciation d'un désir impossible dans *Mémoires de la Chair*…….. *263*
2-2- Érotisme ou séduction littéraire dans *Le chaos des sens* :…… *277*
2-2-1- Désir et langage corporel …… *279*
2-2-2- Entre pudeur linguistique et séduction littéraire……. *285*

TROISIÈME PARTIE : CORPS ET CORPUS……...*291*

CHAPITRE I : LE TEXTE COMME ŒUVRE CORPORELLE CHEZ AHLAM MOSTEGHANEMI ……..*294*

I-1- Le corps comme sujet de l'écriture : …… *295*
1-1- Le corps phénoménal…….. *296*
1-2- Sensualité et expérience sensorielle…… *299*

I- 2- L'écriture comme expérience charnelle : …… *313*
2- 1- La venue à l'écriture…… *314*
2- 2- Création et procréation …….. *319*
2- 3- Une chair linguistique…….. *322*

CHAPITRE II : LES MOTS DU CORPS ET LE CORPS DES MOTS CHEZ CALIXTHE BEYALA…… *327*

II- 1- Les mots du corps ou le rythme biologique de l'écriture……. *328*

1-1- L'oral…… *329*
1-2- La voix…….. *331*

II- 2- Des expressions corporelles ……. *334*
2-1- Le langage gestuel…… *334*
2-2- Les expressions relatives au corps……. *339*

II- 3- Le corps des mots ou le texte éclaté …… *342*
3-1- Écriture fragmentée, corps morcelé…….. *343*
3-2- Violence scripturaire…….. *349*

CONCLUSION…… *355*

BIBLIOGRAPHIE …… *362*

Introduction

Nous pouvons affirmer, à juste titre, que notre époque a connu une valorisation du corps humain. Ce dernier s'est affranchi des discours figés et surannés de l'interdit moralisant, qui méprisait l'espace corporel comme étant la source du péché et le signe visible de la chute originelle. Les sociétés cultivent une idéologie fondée sur l'image du corps. Il n'est dorénavant plus seulement un corps libéré, il devient même une « *matière première à modeler selon l'ambiance du moment*[1].

Dans son livre *La sociologie du corps*[2] Le Breton situe autour des années 60 l'émergence d'un nouvel imaginaire du corps, luxuriant, pénètre la société. Cela était l'effet de la crise de la légitimité des modalités physiques de la relation de l'homme aux autres et au monde[3]. Cette crise prend une ampleur considérable avec le féminisme, la révolution sexuelle, l'expression corporelle, le *body art*, la critique du sport. Aucune province de la pratique sociale n'échappe aux revendications qui prennent leur essor d'une critique de la condition corporelle de l'homme. Puisque la littérature est *« l'expression de la société*.[4] », celle de notre époque a porté les traces de cette « *culture somatique* [5]». Glorifié, méprisé ou mythifié, la littérature a fait du corps un sujet incontournable. Les critiques ont parlé des « *représentations* », « *imaginaires* » ou encore des « *récits* » du corps dans les œuvres littéraires. Ce sont des formes d'approches diversifiées du statut du « corps », qui témoignent de la relation complexe que le sujet contemporain tisse avec son corps et -via ce dernier- avec le monde.

---

[1] David Le Breton, *Signes d'identité, Tatouage, piercings et autres marques corporelles*, Paris : Métailité, 2002, p.7.
[2] David Le Breton, *La sociologie du corps*, PUF, Paris, 1992.
[3] Ibid., p.6.
[4] Comme le pense Bonald, Le Vicomte, *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*, Paris, 1854.
[5] Alain Corbin, *Le ciel et la mer*, Bayard, 2005, p.14.

La réflexion menée sur cette question est riche de travaux majeurs : œuvres critiques, études universitaires ou actes de colloques ont posé de précieux galons. Certains critiques ont manifesté un vif intérêt pour le corps du personnage comme Roger Kempf qui étudie, dans son livre devenu désormais canonique *Le corps romanesque*[1], le corps comme lieu d'appétits, de sensation et d'émotions. Dans cette perspective il faut mentionner parmi les études fondatrices *La création de la forme chez Flaubert* et *Nausée de Céline*[2] de Jean-Pierre Richard, *L'échelle des températures : lecture du corps dans Madame Bovary*[3] de Jean Starobinski ou encore *La parole mangée et autres essais théologico-politiques* [4]de Louis Marin. D'autres études sont consacrées au corps comme objet clinique, en classant ses dérèglements, ses maladies mais aussi ses pulsions. Notons, pour ces dernières, l'étude avancée par Sylvie Collot autour du corps comme lieu du désir et de pulsion sexuelle dans son livre *Les lieux du désir, topologie amoureuse de Zola*[5].

Différemment, Jacques Dupont a choisi le corps comme lieu nodal de l'expérience sensible. Dans son livre *Physique de Colette*[6] ce critique se propose d'explorer le rapport qu'entretient Colette avec son corps et avec le monde sensible, mais aussi avec les autres corps humains ou animaux. Il s'agit de repérer les façons diverses et subtiles utilisées par Colette pour répondre à la provocation du monde sensible, aux sensations qu'il suscite.

En 1992, un livre important apparaît et propose une nouvelle façon d'aborder le corps dans l'œuvre littéraire. Dans son livre *Écritures du corps de Descartes à Laclos*[7] Anne Deneys -Tunney recourt essentiellement à la psychanalyse lacanienne pour interroger le corps

---

[1] Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Seuil, Paris, 1968.
[2] Jean-Pierre Richard, *La création de la forme chez Flaubert* in *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954 », *« Nausée de Céline*, Fata Morgana, 1980 ».
[3] Jean Starobinski, *L'échelle des températures : lecture du corps dans Madame Bovary,* In *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1980, vol. 1, pp : 145-183.
[4] Louis Marin, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Boréal, 1986.
[5] Sylvie Collot, *Les lieux du désir, topologie amoureuse de Zola*, Hachette, 1992.
[6] Jacques Dupont, *Physique de Colette*, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
[7] *Écritures du corps de Descartes à Laclos*, Anne Deneys – Tunney, PUF, 1992.

dans quatre textes célèbres de XVIII e siècle : *La nouvelle Héloïse* de Rousseau, *La religieuse* de Diderot, *La vie de Marianne* de Marivaux et enfin *Les liaisons dangereuses* de Laclos. Pour Anne Deneys l'expression « écriture du corps » postule l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre. Elle définit ce rapport par l'usage de l'article défini « du » dont elle explique le sens par les lignes suivantes :

> *Si « du » a le sens partitif, cela indique que l'écriture ne peut jamais appréhender le corps, catégorie abstraite ou générique, que par l'une de ses parties […] Au plan de l'écriture, le destin de cette partition se traduit donc imaginairement par les fantasmes du corps morcelé. […] Dans ce « du » est inscrite la limite de l'écriture, la faillite de l'écriture à se saisir de l'objet corps dans sa totalité et la fétichisation-dissection du corps. Dans le même mouvement s'inscrit aussi, en un renversement que seul le français autorise, le passage du « corps » de la position grammaticale d'objet à celle de sujet. En effet, l'expression « écriture du corps » contient également, dès lors qu'on fait jouer la plurisémie enroulée dans ce « du », le corps producteur d'une écriture.*[1]

Anne Deneys propose donc toute une nouvelle représentation du corps : *du corps écrit au corps écrivant ou « écrivain »* c'est toute une problématique de frontières qui se pose : où commence le corps et finit l'écriture ? Où commence l'écriture et s'achève le corps ? C'est autour de cette problématique que notre thèse se construit et c'est de ces interrogations que nos analyses prennent leur dynamisme. En s'intéressant tout particulièrement à deux littératures que l'appartenance géographique rapproche et que l'on classifie sous une même

[1] Ibid., p.7.

catégorie - celle de la littérature africaine - nous allons tracer une voie dont la spécificité tient autant au corpus retenu qu'à une problématique commune. *Nées, l'une comme l'autre, du fait colonial et en réaction contre lui*[1], les littératures camerounaise et algérienne s'inscrivent dans un cadre politique, social et culturel commun. Au-delà de leurs convergences et leurs identités notoires, à la fois thématiques et narratives, il existe des points de divergence, voire d'opposition de l'une à l'autre. En choisissant deux romancières contemporaines, la camerounaise Calixthe Beyala et l'algérienne Ahlam Mosteghanemi, notre analyse acquiert une spécificité encore plus complexe, celle de répondre à la question de l'écriture du corps telle qu'elle est abordée par la littérature féminine au Maghreb et en Afrique subsaharienne. Il convient ici de parler de l'émergence du thème du corps dans les littératures de l'Afrique saharienne et du Maghreb.

Enfermées dans le discours de la Négritude, les productions littéraires négro-africaines entre 1930 et 1950 inscrivent le corps au cœur de leurs revendications. Ainsi le corps devient un prétexte de valorisation de soi et de son identité : « *Le Noir et tous ses attributs étant dévalués, c'est par la couleur de sa peau que l'Africain doit être réhabilité.*[2] » Il fallait réhabiliter l'Afrique et retrouver son identité, sa couleur. Cette réhabilitation passe en partie par la valorisation de la femme africaine dont la couleur de peau s'avère être un critère culturel et identitaire. Le poème célèbre *Femme Noire* de Léopold Sédar Senghor témoigne de cette valorisation :

---

[1] Autour de l'émergence des deux littératures négro-africaine et maghrébine Jacques Chevrier écrit : « *Simultanément ou parfois avec un léger décalage dans le temps, les acteurs et les témoins du drame colonial éprouvent l'angoisse du non-être et s'engagent dans une quête douloureuse de leur identité bafouée et brisée, à la recherche d'un hypothétique salut. Démarche éminemment poétique, descente aux enfers, exploration lyrique du malheur, cette entreprise débouche sur quelques-unes des œuvres les plus marquantes de cette génération, qu'il s'agisse du Cahier d'un retour au pays natal (1947) d'Aimé Césaire […], du Mauvais sang (1955) de Tchicaya U Tam'Si, de l'extraordinaire Nedjma (1956) de Kateb Yacine, du Passé Simple (1954) de Driss Chraïbi ou de La statue de sel (1956) d'Albert Memmi.* » Jacques Chevrier, « Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d'expression française », In *Notre Librairie* n° 95, janvier 89.

[2] *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances de 1950 à 1960*, thèse présentée par Joseph Dossou Atchad, La Sorbonne, 2010, p. 13.

Femme nue, femme Noire

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !

J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux.

Et voilà qu'au cœur de l'Été de Midi, je te découvre, Terre promise, du

haut d'un haut col calciné

Et ta beauté me foudroie, en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle…[1]

Les louanges faites à l'égard de la femme noire dans ce poème empruntent leurs termes aux parties de son corps qui représentent le mieux sa féminité : sa « *chair ferme* », sa « *bouche* », ses « *caresses ferventes* », sa « *chevelure* », ses « *yeux* ». L'exaltation de la femme noire passe donc par le corps qui devient un espace de sons et de couleurs : « *Délices des jeux de l'Esprit, les reflets de l'or ronge ta peau qui se moire* », « *Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée* ».

---

[1] Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre.* Paris, Seuil, 1964. Nous citons la totalité du poème de Senghor pour mieux suivre l'analyse :

Femme nue, femme noire
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté
J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait mes yeux
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi,
Je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle

Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses ferventes du Vent d'Est
Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur
Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée

Femme noire, femme obscure
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs des princes du Mali
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau.

Délices des jeux de l'Esprit, les reflets de l'or ronge ta peau qui se moire

A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes yeux.

Femme nue, femme noire
Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel
Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines de la vie.

En somme, les préoccupations des intellectuels de cette période étaient pratiquement identiques. De même que des thèmes classiques marquaient leurs écrits tels que la tradition, l'amour, la femme, le sentiment de la nature, la nostalgie du passé et le pays natal. Pendant les années 1950-1960, l'on assiste à l'avènement des romanciers engagés comme Mongo Béti, Ferdinand Oyono, Abdoulaye Sadji, Seydou Badian, Olympe Bhêly- Quénum, Sembène Ousmane, Bernard Dadié. Leurs écrits posent essentiellement la problématique de l'individu africain qui vit sous le joug de la colonisation. Avec des romans dits « anti-coloniaux », des nouvelles représentations du corps apparaissent. Pour Joseph Dossou Atchad, qui a consacré ses études au thème du corps dans les romans d'avant les indépendances, la littérature de cette période est féconde en figures du corps de toutes sortes : corps déchiquetés, corps souffrants, corps embellis, idéalisés, mais aussi des corps prétextes à toutes sortes de réflexions d'ordre philosophique ou culturel. Atchad explique cette présence riche et variée du corps par le fait que la violence tant décriée par les écrivains, avant d'être psychologique et morale, s'est tout d'abord exercée sur le physique de l'Africain, sur son corps :

> *Ce dernier devient le siège de toutes les manifestations, de tous les actes posés. L'on comprend pourquoi les réactions des romanciers ont essentiellement porté sur l'aspect le plus sensible de cette humiliation historique, c'est-à-dire le corps.*[1]

Toutefois, c'est surtout dans les années 80-90 que le corps devient un terme en vogue, un thème majeur de la littérature africaine. Voulant se démarquer de l'esthétique traditionnelle, des écrivains tel que Henri Lopès[2], Sony Labou Tansi[3], Ahmadou Kourouma[4],

[1] Joseph Dossou Atchad, *Le corps dans le roman africain*, op. cit., p. 16.
[2] Henri Lopès, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine,1982.
[3] Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979.
[4] Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

Jean-Marie Adiaffi[1], s'engagent dans une nouvelle approche du roman où le corps devient un critère de représentation des relations entre les hommes. Avec l'affirmation de la présence des écrivains femmes de l'Afrique subsaharienne tel que Mariama Bâ[2], Tanella Boni[3] Ken Bugul[4], le corps a pris une importance accrue. Dans son entretien avec Boniface Mongo-Mboussa, Ken Bugul confie :

> *Le corps tient une place essentielle dans tous mes romans, comme dans ma vie. Son langage est pour moi le meilleur moyen de se reconnaître.* […] *Notre corps, nos attitudes révèlent non seulement notre personnalité mais aussi ce que nous traversons dans notre vie. Nous ne faisons pas les mêmes gestes, ne marchons pas de la même manière sur le macadam ou dans le sable, si nous sommes heureux ou pas*[5].

Mais c'est en écho aux préceptes des féministes africaines tel qu'Awa Thiam[6], que les écrivains-femmes inscrivent le corps dans une *sédition*[7] du sexe féminin face à un système phallocentrique.

De l'autre côté du continent africain, au Maghreb, le thème du corps s'enracine dans une longue tradition culturelle et littéraire. *Le corps oriental*[8] d'Abdelkébir Khatibi, (qui concerne aussi bien l'orient arabe que le Maghreb) étudie et visualise les aspects sociaux, culturels et artistiques de l'anthropologie du corps. L'auteur explore le sensorium (*el-hiss*) tel qu'il est mis en jeu et en perspective par les pratiques artistiques, culturelles et sociales qui, en

---

[1] Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992.
[2] Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Le serpent à Plume, 1979.
[3] Tanella Boni, *Les baigneurs du lac rose*, Abidjan, NEI, 1995.
[4] Ken Bugul , *Le baobab fou*, Nouvelles éditions africaines, Dakar, 1984.
[5] Entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Ken Bugul : « Briser le tabou qui interdit de parler du corps » In *Africultures*, N° 19 Le corps africain, 1999.
[6] Awa Thiam, *La parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978.
[7] Terme emprunté à Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du sud » In *Notre Librairie*, N° 151 Sexualité et Écriture, 2003.
[8] Abdelkébir Khatibi, *Le corps oriental*, Paris, Hazan, 2002.

Orient, le construisent et façonnent les modalités de son interprétation du monde. D'autre part, La tradition littéraire arabe possède un héritage érotique très important. Dans son livre *Le corps dans le récit intime arabe*[1], Ahmed Kharraz parle de cet héritage érotique de la civilisation arabo-musulmane. Que ça soit dans les contes oraux ou dans la poésie ou encore dans la prose classique, le corps est bien présent avec sa dimension érotique. Prenant comme exemple les contes des *Mille et une nuit*, *l'épopée d',Antar*, l'histoire du poète *Qays* surnommé *Maĝnwn laylâ* « le fou de Layla », Kharraz constate que :

> *Ces textes développent une image érotique qui offre une vision contraire à celle de l'image traditionnelle du corps en terre d'islam. Ces contes lèvent le voile sur une culture propre à l'âge d'or de la civilisation arabe. On y retrouve des images qui traduisent à la fois le réel et le fantasme érotique arabe inconscient.* [2]

L'histoire de la littérature arabe a été marquée par une image du corps épanoui et par une écriture érotique éducative[3]. Cependant la production contemporaine se trouve prisonnière d'une censure morale ou plus précisément d'une autocensure des écrivains eux-mêmes lorsqu'il s'agit d'aborder le thème de l'érotisme. L'un des cas rares qui brisent les tabous qui entourent la langue arabe littéraire, la langue du Coran, est celui de l'écrivain marocain Mohamed Choukri. Son premier œuvre autobiographique « *Le pain nu* » paru en 1952, a fait scandale dans le milieu littéraire arabe[4]. Ce livre regorge d'expressions vulgaires et surtout

---

[1] Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe,* Orizon, Paris, 2013.
[2] Ibid., p. 37.
[3] Citons à titre d'exemple une œuvre de référence *Le collier de la colombe* (*Tawq al-hamâma*) de l'érudit Ibn Hazm qui y met les codes de l'amour**.** Mais il y a aussi toute la tradition de la littérature consacrée au mariage et au corps (*Adab al-nikah wa-l-jins*) comme l'œuvre érotique d'El Jahiz (776-867) *Le livre des mérites respectifs des jouvencelles et des jouvenceaux (Kitâb mafḫarat al-ĝawary wa-l-ġilmân)* ou encore *La prairie parfumée* (*El-rawḍ al-'aṭîr fî nuzhat al-kḫâṭir*) du Tunisien Scheikh El Nafzawî, *Les Délices des cœurs par les perceptions des cinq sens* (*Surwr al-nnafs bî madârik el ḥawas el ḫams*) d'Ahmad el Tifâchî (1184-1253) etc.
[4] Le livre *Le Pain nu*, fera en même temps qu'un succès international après la traduction en anglais de Paul Bowles un scandale dans les pays arabes. Après l'édition en arabe en 1982, le livre sera interdit en 1983 sur décision du ministre de l'intérieur Driss Basri, suivant les recommandations des oulémas, scandalisés par les

d'un langage obscène utilisé dans le cadre des scènes violentes, comme dans ce passage où l'auteur rencontre une prostituée :

> *Elle me lava le sexe avec du savon et de l'eau chaude, appuya très fort le long du canal et l'examina avec les soins d'une experte…il m'était difficile de ne pas bander entre ses doigts. Eres fuerte !Eh!*[1]

Considéré comme l'enfant terrible de la littérature arabe, Choukri prône une représentation du corps banalisé emprunté à la vie réelle et surtout à son propre vécu. Seule une minorité d'auteurs et d'artistes a essayé d'emboîter le pas à Mohamed Choukri.

La place de l'érotisme est différente entre la production en arabe et la production en français ; minime dans la première, plus importante dans la deuxième. Ce qui explique la question de la censure morale, car la production arabe francophone est souvent éditée en Europe. Cette production avait une marge de liberté d'expression plus importante. Paru en 1952 *Le passé simple*[2] de Driss Chraïbi est une œuvre profanatrice où l'inscription récurrente du corps est tout aussi violente. À partir des relations dangereuses non équivalentes qui se déroulent entre les membres d'une famille marocaine traditionnelle l'image du corps sera liée fortement à la violence. Cette violence se puise dans la révolte acerbe contre un ordre doxologique qui écrase l'enfant et réduit la femme au silence, mais aussi une violence du style qui fait éclater toute progression linéaire, et use d'un lexique brutal et violent, et c'est cette violence même qui révèle au texte sa beauté littéraire et artistique[3].

---

références aux expériences sexuelles du jeune adolescent et les références répétées aux drogues. La censure prendra fin en 2000, *Le Pain nu* paraît au Maroc. En 2005, *Le Pain nu* sera retiré du syllabus d'un cours de littérature arabe moderne à l'Université américaine du Caire car il contiendrait des passages sexuellement explicites.

[1] Mohamed Choukri, *Le pain nu*, 1980, trad. T. Ben Jelloun, Paris, Seuil, « Points » 1998, p.4.

[2] Idriss Chraïbi, *Le passé simple*, Paris : Denoël. 1954.

[3] Abderrahman Tenkoul, *Littérature marocaine d'Écriture française, Essais d'analyse sémiotique*, Casa blanca, Afrique -Orient, 1985, p. 130.

Ce roman a marqué toutes les générations des écrivains marocains et maghrébins qui l'ont suivi. Ainsi des œuvres majeures de la littérature maghrébine d'expression française telles que *Harrouda*[1] de Tahar Ben Jelloun ou *La répudiation*[2] de Rachid Boudjedra, de *Corps négatif* [3]de Mohamed Khair Eddine ou encore *Messaouda*[4] d'Abdelhak Serhane, sont l'objet de la part de leurs auteurs de condamnations portées contre une société qui les a brisés et les a façonnés et contre une religion que l'on ne peut plus distinguer de ces caricatures que sont l'hypocrisie, les faux-semblants, l'utilisation à des fins de jouissance débridée de la tolérance dans la matière du mariage. Ces condamnations passent essentiellement par l'écriture du corps. Néanmoins il s'agit le plus souvent d'un discours masculin marqué surtout par une exaltation du corps féminin et de ses enjeux « voilé /dévoilé ». Ce corps interdit, érotisé, malmené, devient un lieu métaphorique du discours masculin. Cette écriture du corps est liée surtout à une « *féminisation de l'écriture* [5]» qui porte la parole féminine à travers les récits des personnages féminins qui souffrent d'un mal-être au sein de leur société.

Face à ce discours et ce regard avant tout masculin, la femme écrivain du Maghreb a gardé jusqu'à une date récente un certain silence. Les premières écritures féminines qui ont

---

[1] Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1982.
[2] Rachid Boudjedra, *La répudiation*, Paris, Gallimard, 1981.
[3] Mohamed Khair Eddine, *Corps négatif*, suivi de *Histoire d'un bon Dieu* (roman), Seuil, 1968.
[4] Abdelhak Serhane, *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983.
[5] Dans *La littérature maghrébine de langue française*, Charles Bonn et Naget Khadda parle d'une *représentation de la parole comme féminine*, commune chez quelques écrivains confirmés comme Dib, Ben Jelloun et Boudjedra, nous citons à ce propos ce passage : « *Déjà, le personnage central du Démantèlement était une jeune femme. C'est encore une jeune femme tenant son journal pendant sept nuits dans La Pluie (1987) du même auteur, qui représente l'écriture comme accès et acceptation de sa féminité par la narratrice. Un des moins touffus de Boudjedra, ce texte en est d'ailleurs avec L'Escargot entêté (1977) un des plus achevés. Cette représentation féminine de l'écriture s'accompagne chez l'auteur de La Répudiation d'un retournement du statut du père, qui de honni devient en effet quêté. Ben Jelloun suit un itinéraire comparable puisque l'héroïne narratrice intermittente de L'Enfant de sable et La Nuit sacrée, élevée pour être un homme, est elle aussi d'un sexe ambigu. Et cette assomption du féminin vers laquelle progressent les deux romans va de pair avec une intrication profonde du texte romanesque et de la parole orale représentée. Or Ben Jelloun lui aussi valorise soudain le père – mourant, il est vrai – dans Jour de silence à Tanger (1990): une représentation féminine de l'écriture chez ces deux écrivains les plus reconnus par les media français, alliée aux retrouvailles de ce père voué aux gémonies lorsqu'il s'agissait de se faire reconnaître dans la langue de l'ex-colonisateur, loi concurrente de celle du Père, ne peut-elle pas être interprétée comme une modification de la relation à l'altérité? Mais déjà chez le Dib de Qui se souvient de la mer (1962) la femme était, par son chant, un agent intercesseur de l'émergence de la parole masculine, avant de devenir, dans La Danse du roi (1968) sujet de sa propre parole. Par ailleurs, la féminisation de l'écriture imprègne la poésie dibienne au moins depuis Omneros (1975), et se développe, dans la production romanesque, parallèlement à l'androgynisation d'héroïnes comme Arfia dans La Danse du roi ou Sabine dans Habel.* » Ce passage est tiré de l'introduction écrite en 1992 de *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda & Abdallah Alaoui, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, article publié sur le site Internet : http://www.limag.refer.org/.

osé prendre la parole sont d'expression française. Elles insistent sur les restrictions imposées au corps féminin, physiquement et socialement. Nous pensons à *O mes sœurs musulmanes, pleurez !*[1] (1964) de Zoubida Bittari ou encore *Histoire de ma vie*[2] (1968) de Fadhma Aït Amrouche. À travers leurs témoignages, ces deux intellectuelles prennent la parole pour rapporter la chronique collective des femmes, leur enfermement et leurs subversions. À partir des années 85 d'autres femmes écrivains et intellectuelles prennent la plume pour libérer la parole féminine. *L'amour, la fantasia* (1985) et *Ombre sultane* (1987) [3] d'Assia Djebar et de *Fatima ou Les Algériennes au square(1981)* et *Schéhérazade, 17 ans, brune frisée, les yeux verts* (1982)[4] de Leila Sebbar qui ont prôné un discours féminin rebelle. Elles rompent le silence pour dénoncer le sort de la femme maghrébine. Possession clanique, la femme dans les sociétés maghrébines continue à servir une consolidation entre deux familles, devant satisfaire au culte de la virginité, légitimée par la maternité. D'autre part, Marta Segarra démontre que la thématique du corps dans les romans de cette génération de romancières était liée à leur accès à l'écriture :

> *La portée du corps dans ces romans serait ainsi à mettre en rapport avec l'accès des femmes à l'écriture, très récent pour la littérature maghrébine et pas très lointain non plus dans d'autres régions méditerranéennes. Prendre la plume signifie en effet prendre symboliquement la place du mâle, s'approprier du logos, quittant la sphère du physique, du matériel, du « sémiotique », qui avait été le seul domaine des femmes, pour entrer dans celle du « symbolique ».*[5]

---

[1] Zoubida Bittari, *O mes sœurs musulmanes,* Paris, Gallimard, 1964.
[2] Fadhma Aït Amrouche, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968.
[3] Assia Djebar, (*L'amour, la fantasia,* Paris, éditions Jean Lattès, 1985), (*Ombre sultane*, Paris, éditions Jean Lattès, 1987).
[4] Leila Sebbar, (*Fatima ou Les Algériennes au square*, Paris, Stock, 1981), (*Schéhérazade, 17 ans, brune frisée, les yeux verts*, Paris, Stock,1982).
[5] Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 70.

L'écriture féminine récente au Maghreb et en Afrique subsaharienne inscrit le corps dans une révolte plus accrue contre les lois patriarcales qui maintiennent la femme dans la position d'infériorité par rapport à l'homme. Mais au-delà de cette rébellion, la représentation du corps est insérée dans un projet esthétique personnel. Depuis l'Afrique subsaharienne des romancières comme Angèle Rawiri[1], Fatou Keita[2], Mariama Barry[3] ont procédé à la création d'un espace propre de subjectivité du discours féminin où le corps devient expression du désir féminin. Au Maghreb, des romancières d'expression française tel que Nina Bouraoui[4], Malika Mokeddem[5], Maïssa Bey[6] , Houria Boussejra[7] , ainsi que des romancières arabophones tel que Amal Moukhtâr[8], Zhour Gourram[9], Malika Mostadraf[10] ne se limitent pas à décrire le destin de la femme pour mieux le critiquer, mais donnent une place de plus en plus grande à l'expression du désir et à la représentation du corps et notamment du corps féminin.

Nombreuses sont les études qui ont abordé la thématique du corps chez les romancières du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne. La majorité de ses études ont mit l'accent sur le corps féminin et ses modalités d'inscription dans les écrits féminins. Dans son article *De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone* Béatrice Rangira Gallimore aborde les représentations du corps féminin chez les romancières de l'Afrique francophone subsaharienne. Elle trace l'évolution de ce corps d'une aliénation à une rébellion face à un discours patriarcal dominant : « *Le discours patriarcal africain a crée une fissure entre la femme et son corps et a fait de celui-ci un mythe. Les différentes œuvres féminines examinée ont démythifié et démystifié le corps féminin à travers*

---

[1] Angèle Rawiri, *Fureur et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1989.
[2] Fatou Keita, *Rebelle*, Paris, Présence africaine, 1998.
[3] Mariama Barry, *La petite peul*, Mazarine, 2000.
[4] Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.
[5] Malika Mokeddem, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1990.
[6] Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, Marsa, 1996.
[7] Houria Boussejra, *Le corps dérobé*, Casablanca, édition : Arique Orient, 1999.
[8] Amal Moukhtâr, *Nekhbou el-hayat نخب الحياة (Le toast de la vie)*, Tunis, Dar Sahae, 2005.
[9] Zhour Gourram, *Jassadun wa madinatun* مدينة و جسد (*Corps et ville*), Rabat, édition : El-Ghani, 1996.
[10] Malika Mostadraf, *Jirah al-rrouh wa al-jasad* جراح الروح و الجسد (*Blessures de l'âme et de la chair*), Kénitra, Publications Ekson, 1999.

une écriture qui expose et dénonce les abus infligés à la femme à son corps. C'est une écriture qui échappe à la censure sociale est une menace, dans la mesure où elle provoque la désintégration de l'ordre social préétabli.[1] » Dans le même sens, Odile Cazenave constate, dans son livre *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, qu'à partir des années 80 la représentation du corps féminin chez les romancières africaines montre une progression dans sa description comme dans sa fonction : *L'approche du corps, et surtout du corps en interaction montre une évolution : de périphérique, il est passé à une position primordiale, pour décrire la femme dans ses états : joie, peine, plaisir, jouissance, mais aussi souffrance, lieu d'exploration et de pression sociale*.[2]

Marta Segarra a exploré, dans son livre *Nouvelles romancières du Maghreb*[3], les représentations du corps féminin dans les écrits féminins du Maghreb. Elle démontre que l'image du corps a pris dans les années 80 une importance accrue dans ces écrits. Elle observe un changement par rapport à la représentation du corps, surtout une reconquête du corps qui a été confisqué. Son inscription textuelle renouvelle le cadre traditionnel du corps-objet pour devenir aussi une manifestation du désir féminin et créer un espace propre à la femme.

Tout en s'inscrivant dans la continuité du travail amorcé par les critiques précédemment mentionnées, ce travail se penchera en particulier sur l'écriture du corps chez deux écrivains femmes qui ont l'Afrique comme terre natale.

Calixthe Beyala est née au Cameroun en 1961 dans un des bidonvilles de Douala, au sein d'une famille de douze enfants. Elle a vécu une enfance difficile au sein d'une société patriarcale, démunie et en déroute. Ce qui a marqué son univers romanesque par des thèmes majeurs comme le phallocentrisme, l'univers des bidonvilles, l'amour, la femme, l'enfant et l'enfance, le rationnel et l'irrationnel, le langage ainsi que la problématique du corps. Son

---

[1] Béatrice Rangira Gallimore, « De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone » In *Notre Librairie*, n°117, 1997, p. 60.
[2] Odile Cazenave, *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan,1996, p. 221.
[3] Marta Segarra, *Nouvelles romancières du Maghreb*, Karthala, 2010.

écriture se caractérise par un style violent et subversif considéré par certains comme scandaleux et impudique[1] alors que d'autres voient en eux l'expression authentique d'une sensibilité féminine. Engagée dans un style violent et subversif, son écriture a pour thème de prédilection la condition de femme noire qui subit les abus et les injustices d'une société patriarcale.

Ahlam Mosteghanemi est née à Tunis pendant la guerre de libération algérienne ; son père, un militant de l'indépendance algérienne, ayant été contraint à l'exil. Le retour en Algérie après les indépendances et la dépression du père ont beaucoup marqué son œuvre. En publiant son premier recueil en 1973, *Au havre des jours* (*'Ala marfa al ayyâm*), elle se retrouve la première femme algérienne à publier un recueil en langue arabe, après plus d'un siècle d'interdiction par la colonisation, ce qui la place sur un chemin encore non taillé et épineux. Il sera suivi en 1976 par *L'écriture dans un moment de nudité* (*Al kitaba fî lahdat uray*). La langue arabe, vers laquelle l'avait poussé son père francophone, lui procurait un sentiment de liberté à l'égard de sa famille qui ne maîtrisait pas cette langue fraîchement reconquise. Mais la société, venant de sortir d'un passé colonial qui a fait un million et demi de morts, n'était pas préparée à voir une jeune fille s'exprimer librement sur l'amour et les problèmes des femmes, encore moins dans la langue du sacré, l'arabe. C'est là que commença sa bataille contre une société redevenue sexiste, qui refusait désormais aux femmes, autrefois combattantes aux côtés des hommes, le droit à l'expression et à la réussite.

Notre corpus va se limiter aux quatre textes *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) et *Femme nue femme noire (2003)* de Calixthe Beyala ; *Mémoires de la chair* (1993) et *Le chaos des sens(1997)* d'Ahlam Mosteghanemi. Le choix de ces œuvres est justifié par un

[1] Madeleine Borgomano déclare que l'écriture de Beyala est déplacée : « *Il est vrai qu'il s'agit d'une écriture brutale, volontiers provocante…Ces audaces choquent d'autant plus que l'écrivain est une femme et que les femmes écrivains africains adoptent le plus souvent une écriture sage, conforme à la norme, voire conformiste, se pliant aux lois scolaires apprises du beau langage.* » « Calixthe Beyala, une écriture déplacée » In *Notre Librairie,* n°. 125, janvier-octobre1996, pp. 71-74.

certain nombre d'éléments qui les unissent mais aussi qui les différencient. L'action a comme lieu les pays natals des romancières, le Cameroun pour Beyala et l'Algérie pour Mosteghanemi (bien que pour cette dernière, dans son premier roman l'action se déroule en partie à Paris). En outre, dans trois de ces romans la voix est donnée à la femme alors que dans le premier roman de Mosteghanemi le choix d'un narrateur masculin va occuper notre analyse.

Le premier roman de Beyala *C'est le soleil qui m'a brûlée* apparaît en 1987 et inaugure une œuvre aujourd'hui riche d'une vingtaine de titres. Ce roman nous transporte dans un bidonville, quelque part en Afrique. Elle raconte l'histoire d'Ateba Léocadie, jeune orpheline, abandonnée par sa mère, une prostituée. Recueillie par sa tante Ada, elle tente de comprendre pourquoi la femme continue à prêter et vendre son corps à l'homme. À la différence des femmes qui l'entourent, Ateba est capable de voir clair dans le jeu de l'homme égoïste. Malgré ses précautions, elle finira par être piégée dans ce jeu. Séduite et ensuite déçue par l'homme, elle proclame tout haut sa haine contre la gente masculine. Cette haine se transforme en violence à la fin du roman où Ateba tue l'homme qui vient de la violer.

Le deuxième roman de Beyala que nous avons choisi c'est *Femme nue femme noire* paru en 2003. Il s'agit de l'histoire d'Irène Fofo, une petite dévergondée qui se complaît à voler. Elle accomplit son éducation sexuelle insolite pendant son séjour chez Ousman et Fatou, le couple aux mœurs étranges qui l'ont accueillie après le dernier vol de sa vie : celui du cadavre d'un bébé. Déroutée, mais pas troublée pour autant au point de ne plus savourer le sexe, Irène se laisse aller à toutes sortes d'excentricités sexuelles pour assouvir son second plaisir. Au terme de son parcours, Irène est convaincue que les forces du destin veulent s'opposer à sa vie de dévergondée et qu'il est temps qu'elle tourne à ses origines. Le retour dans son village est fatal. Elle est rouée de coups, puis subit un viol collectif et en meurt.

Ahlam Mosteghanemi écrit son premier roman en langue arabe *Mémoires de la chair* « *Ḏakirat alǧasad* » et le publie en 1993. Ce roman relate l'histoire de Khaled, un ancien moudjahid de la guerre d'indépendance, a perdu son bras au combat à l'âge de vingt-cinq ans. Il vit en exil à Paris où il est devenu un peintre apprécié. Il rencontre la fille de son ancien chef Si Tahar, mort en action, qu'il avait connue bébé et qui est devenue entre temps une femme séduisante. Un lien se noue entre les deux, une sorte d'amitié qui reste chaste, au grand désespoir de Khaled. Car Hayat ne semble prête à s'offrir que pour mieux se dérober. D'abord parce qu'elle a une liaison avec Ziad, un poète palestinien que Khaled révère, ensuite parce que son père décide de la marier, à Constantine, à un officier de haut rang. Il se rendra malgré tout à Constantine pour assister à son mariage. Le lendemain de la cérémonie, Hayat lui avoue finalement qu'elle l'a aimé. Mais c'était trop tard pour Khaled qui rentre à Paris pour écrire ses mémoires.

Le chaos des sens « *Fawdâ al-hawas* », est le deuxième roman de Mosteghanemi, apparaît en 1997. il raconte l'histoire d'une jeune romancière, épouse d'un militaire algérien proche du pouvoir, qui vit une passion dévastatrice pour un inconnu. Cette liaison va l'entraîner au cœur du chaos dans une histoire d'amour où le rêve et la réalité se confondent. Car l'homme qu'elle aime sans rien savoir de lui n'est peut-être pas celui qu'elle croit. Dans le même temps, le pays sombre dans l'intégrisme islamiste et la violence bat son plein. Peu à peu, la mort gagne tout facteur stabilisateur, détruisant les symboles d'une éventuelle reconstruction. Lorsque cet amour aboutit enfin à l'accomplissement, ce sera le signe de la fin de cette relation.

Les romans choisis ici thématisent la problématique de cette thèse, celle de l'écriture du corps chez les deux romancières. Notre analyse va tracer l'inscription du corps dans une

structure symbolique où se croisent discours sociaux et pratiques littéraires. L'écriture du corps, féminin et masculin, sera étudiée dans une optique de problématisation des pratiques sociales et littéraires qui lui sont attachées. Plus qu'une simple représentation, le corps devient un travestissement esthétique par lequel les deux romancières contournent la censure pour aborder tous les tabous de leurs sociétés. Ainsi l'espace dudit corps réunit des discours de subversion et de renversement, mais aussi de négociation et d'autocensure. D'autre part le corps sujet d'écriture porte en lui un déchirement, un morcellement et une souffrance et ne semble se concevoir et se vivre que dans la douleur et dans la difficulté d'être. Ce corps textuel sentant et souffrant exprime un rapport au monde et aux autres et s'inscrit dans une quête de confirmation de soi. La question que nous poserons est la suivante : comment les écritures de nos deux romancières, au-delà de leurs divergences et de leurs convergences, contribuent-elles à tracer un parcours sémiotique du corps ?

L'examen des questions et des problématiques évoquées ci-dessus se fera en trois parties. La première partie intitulé « *Corps et politique* » traitera du rôle que joue le corps chez les deux romancières dans l'élaboration d'un discours politique. Nous allons démontrer comment le corps devient l'espace où s'inscrit une violence tantôt d'une nature politique et historique, tantôt d'une nature sociale et populaire. Pour des raisons historiques les écrits post-indépendances en Afrique subsaharienne et au Maghreb sont imprégnés de politique. Et l'on assiste dans ce type de littérature à une profusion de récits dans lesquels le discours individuel s'inscrit dans le discours nationaliste et vice-versa. Ce qui produit une confusion entre l'individu et le collectif, ainsi qu'une imbrication entre des sphères privée et publique. Dans cette perspective, nous allons explorer le corps féminin comme émetteur d'un discours politique. Étant unité chargée de symbolisme et de sens, il devient une source d'un discours sur la corruption politique ainsi que sur l'engagement nationaliste.

Dans la deuxième partie «*Corps, identité sexuelle et sexualité*» nous allons aborder le rôle du corps dans la dénonciation d'une politique sexuelle établie sur les inégalités entre les deux sexes. Le corps est, socialement, le lieu où s'inscrit l'opposition entre le masculin et le féminin. Les romancières mettent en exergue ces inégalités pour créer une nouvelle éthique sexuelle. De ce fait le corps s'avère le noyau de tout changement du discours social préexistant. Notre analyse va aborder également l'écriture érotique propre aux deux romancières et les politiques représentationnelles qu'elles adoptent pour négocier les tabous ancestraux.

Sous le titre « *Corps et corpus* » la troisième partie de cette étude va s'intéresser au corps comme sujet de l'écriture, que nous pouvons « sentir » dans le texte à travers un certain lexique corporel ainsi qu'au déploiement d'une sensualité étonnante. Notre analyse s'intéressera ainsi à l'activité scripturale en tant qu'une expérience intime de la chair, au texte littéraire en tant que corps mutilé, morcelé ou bien sensitif.

PREMIÈRE PARTIE

CORPS ET POLITIQUE

Faisant objet de recherches de diverses disciplines, le corps apparaît comme une question difficile à appréhender et à cerner. Sa nature transversale ne cesse pas de susciter des perceptions morales et religieuses, esthétiques et philosophiques. De ce fait, le travail du chercheur va se situer à la croisée des disciplines et lire le corps dans ses *différentes écologies*[1].

Dans l'étude du texte littéraire, les perceptions du corps font l'objet d'une disparité due à la richesse de positions critiques. Notons en deux liées principalement au problème du personnage dans le récit : la première recourt à une abstraction du personnage dans un processus *au bout duquel tout le corporel est réduit en une valeur ou prédicat.* La deuxième adopte une approche organique et narratologique et *prend en compte l'organicité du corps romanesque*[2]. Dans tous les cas, le corps est muni d'une double ambiguïté, comme le constate Isaac Bazié, parce qu'il est et corps, et écriture :

> *Double ambiguïté parce qu'en tant qu'élément du texte littéraire, il peut être considéré comme un signe quelconque, franc de toute détermination sémantique autre que celle du complexe plus au moins autonome qu'est l'œuvre singulière d'une part ; d'autre part parce que ce signe précisément est de la nature même des éléments qui une fois convoqués, font appel à un fort potentiel de référentialité qui dans bien des cas, se fait de manière directe*.[3]

[1] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré in Le corps dans les littératures francophones » in *Études françaises*, V41, N2, 2005, p.9-24.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

Pour interroger le corps dans le récit, il faut donc élucider ce qu'*il sous-tend*[1]et ce qu'il entraîne à sa suite dans le texte littéraire tout en se référant plus au moins explicitement à un contexte socioculturel mais aussi politique.

Dans les littératures féminines de l'Afrique subsaharienne et du Maghreb, les discours du corps s'élaborent en faisant la part belle aux revendications qui occupent les romancières du continent noir. À partir des années 70 l'émergence d'une littérature féminine africaine permet une *corrélation entre corps romanesque et corps social, réel*[2]. Les occurrences du corps seront liées surtout à la condition de la femme en Afrique et à la complexité d'une prise de parole, mais aussi aux dénonciations des pouvoirs despotiques en place.

Nous allons insister dans la première partie de cette thèse sur le rôle que joue le corps comme une première surface d'inscription des conflits politiques. Dans les textes de Calixthe Beyala et d'Ahlam Mosteghanemi, ce rôle se définit tantôt comme un récepteur (lieu du discours) tantôt comme émetteur (producteur du discours).

Appartenant à des pays régis par des régimes dictatoriaux, l'entreprise de dénonciation des faux-semblants de leurs sociétés est périlleuse pour nos deux romancières. Ayant toutes les deux grandi dans des sociétés traditionnelles marquées par l'enfermement, elles ont été confrontées au quotidien d'enfermement pratiqué par les règles sociales, mais surtout imposé par les pouvoirs en place. Donc la tâche de critiquer ces pouvoirs est risquée car les moindres dénonciations seront menacées par la censure. La parole de l'écrivain originaire des pays arabo- musulmans ou des pays africains est constamment surveillée et sanctionnée si elle dépasse les limites imposées par le pouvoir étatique. C'est beaucoup plus compliqué quand il s'agit d'une romancière car la voix de la femme est confisquée dans ces sociétés. Pour contourner la censure politique et sociale, Beyala et Mosteghanemi écrivent et publient leurs

[1] David Le Breton, *La sociologie du corps*, op. cit., p.26.
[2] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », op. cit.

romans à partir de leur exil. C'est en France que Beyala commence à écrire et à fustiger la condition sociale, économique et politique de son pays. De même Mosteghanemi publiant son roman au Liban a critiqué et dénoncé les responsables de la crise politique que vit son pays. L'éloignement géographique a certainement assuré une sécurité et une certaine liberté de parole. Mais nous allons voir dans le premier chapitre de cette partie que les deux romancières ont utilisé le corps comme moyen d'expression chargé de sens pour contourner la censure et transmettre leur dénonciation au lecteur. Le corps devient alors l'espace ou s'inscrit une violence tantôt d'une nature politique et historique, tantôt d'une nature sociale et populaire. Dans la même perspective, le deuxième chapitre traitera le corps féminin comme émetteur d'un discours politique. En tant qu'unité chargée de symbolisme et de sens, il devient une source d'un discours sur la corruption politique ainsi que sur l'engagement nationaliste.

CHAPITRE I

LE CORPS COMME SURFACE D'INSCRIPTION DE LA VIOLENCE SOCI-POLITIQUE

Le rapport qu'entretient l'écrivain avec l'histoire de son pays se traduit à travers les thèmes qu'il aborde et le style dont il fait usage. Ainsi pour témoigner du mal qui ronge leur continent, les écrivains africains ont inscrit leur écriture dans la dialectique de la violence. Depuis le temps de la colonisation jusqu'à présent, ils continuent à rendre compte de cette violence incarnée par le colon, le pouvoir post-colonial, la tradition et le patriarcat. L'histoire démontre que le passé de l'Afrique a été fait de conflits et de violence coloniale. S'interrogant sur la nature de cette violence Raphaëlle Blanche essaie d'en mettre une description :

> *Décrire la violence coloniale, c'est s'inscrire au cœur de l'entreprise de domination : là où elle est mise en acte, dans une interaction qui implique des colonisateurs et des colonisés.* […] *Bien plus qu'une relation momentanée du faible au fort, comme peut l'être par exemple la violence guerrière, la violence coloniale parle bien d'une « relation structurelle ». Pour cette raison, la disproportion et le biais des sources sont ici « ab initio »* [1].

Et sur la justification de cette violence Blanche ajoute :

> *L'origine violente de la situation coloniale est retravaillée, remodelée, déclinée et renvoyée par eux et à travers eux. La puissance coloniale trouve dans ces actes violents des instruments pour maintenir sa domination. Ils s'articulent avec le projet colonial. En maintenant actif le souvenir de la soumission initiale – tout en le*

[1] Raphaëlle Branche, « La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture » in *Tracés Revue de Sciences humaines* [En ligne], 19 | 2010, mis en ligne le 10 novembre 2012.

circonscrivant le plus souvent à des moments et à des lieux spécifiques –, le pouvoir colonial rend manifeste la construction politique qu'il entend perpétuer : la colonisation repose sur le maintien de la population colonisée dans une situation subordonnée[1].

Pendant la colonisation les populations africaines ont étés victimes d'aliénation de leur territoire, de leur langue et leur culture. Les Algériens comme les Camerounais sont passés par une période de déculturation ou du moins d'acculturation où le colon imposa sa langue et n'a pas légué que les rudiments de sa culture. De ce fait, la colonisation se voit comme « viol ontologique » d'un peuple qui a perdu sa langue et son identité.

À présent, la violence oppose les peuples africains aux dictatures des régimes en place. Passé l'étape du traumatisme laissé par la colonisation, il s agit de faire face à la dure expérience du malaise post-colonial. Achille Mbembe nous explique qu'à sa sortie de la colonisation, l'Afrique se trouve victime d'un « *tourbillon destructeur* » :

Restauration autoritaire par-ci, multipartisme administratif par-là, ailleurs maigres avancées au demeurant réversibles et, à peu près partout, nivaux très élevés de violence sociale, voire situations d'enkystement, de conflit larvé ou de guerre ouverte, sur fond d'une économie d'extraction qui, dans le droit fil de la logique mercantiliste coloniale, continue de faire la part belle à la prédation : tel est le paysage d'ensemble.[2]

À la violence initiale de la colonisation, a succédé la violence post-coloniale. Car après les indépendances l'Afrique jouit d'une liberté chaotique avec ses guerres civiles et ses

[1] Ibid.
[2] Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit, Essai sur l'Afrique décolonisée*, La Découverte, Poche, 2010/2013, p.20.

instabilités politiques, sociales et économiques. Les écrivains africains ont transmis le malaise post-colonial dans leurs écrits à travers la mise en scène des atrocités vécues dans leurs pays. Nous allons étudier le rapport qu'entretient le corps avec cette violence politique et historique chez Ahlam Mosteghanemi et Calixthe Beyala. Un rapport qui définit le corps en premier temps comme un lieu d'enregistrement et d'inscription de la violence.

I-1- Corps et représentations de la Violence socio-politique chez Ahlam Mosteghanemi

Dans les oeuvres d'Ahlam Mosteghanemi, les violences physiques et l'atrocité infligée au corps font de celui-ci le lieu où s'inscrit un discours sur la violence contemporaine qui frappe l'Algérie pas encore guérie de ses blessures coloniales. Pour analyser ce discours chez notre romancière algérienne nous soulignons d'abord l'émergence du thème de la violence dans les productions littéraires actuelles en Algérie.

En effet le développement de la littérature maghrébine a été définit par les critiques selon un consensus qui s'établissait sur la base *d'une périodicité partagée entre la littérature coloniale, la littérature de combat et la production littéraire postcoloniale, les thématiques des textes et les genres, ainsi que sur la base de classifications et distinctions esthétiques.*[1]

Aujourd'hui nous ne pouvons pas garder ces termes pour décrire et classifier la production littéraire maghrébine récente qui demeure tributaire du poids de l'actualité socio-politique. À ce propos Charles Bonn souligne le passage d'une littérature qui cultive la littérarité à une littérature dominée par l'idéologie, la politique et le souci de reporter le réel. En Algérie, les années 90 témoignent la naissance d'une nouvelle génération d'écrits portant les stigmates de cette période historique.

[1] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djebar, Rachid Mimouni*, L'Harmattan, 2005, p. 21.

1-1 - Témoigner, c'est une « urgence »

Après la rupture socio-politique engendrée par les émeutes populaires d'octobre 1988, la littérature algérienne devient le lieu où s'expriment toutes les revendications de la société civile : respect des droits de l'homme, instauration de la démocratie, égalité des sexes, liberté d'expression :

> *En Algérie même, la dérive du système laisse de moins en moins place aux illusions et de nouveaux écrivains surgissent,* […] *l'aggravation, la perte de sens généralisée de l'horreur en Algérie depuis le début des années quatre-vingt-dix, ne vont cependant pas éteindre la production littéraire. Mais cette production, dans les toutes dernières années et depuis la mort symbolique de Tahar Djaout, semble avoir en grande partie tourné le dos à la littérarité, pour multiplier les témoignages.* [1]

Charles Bonn met l'accent sur l'influence de la vie socio-politique d'une Algérie dévastée par la violence sur la littérature algérienne et ses modes de représentation. La répression des émeutes populaires et ensuite la tentative des intégristes de prendre le pouvoir par la violence, ont mis l'Algérie dans un climat du chaos qui semblait irréversible. Les écrivains contemporains se sont penchés dans leurs écrits sur ces multiples vagues de violence et leurs origines. Ce qui a donné lieu à une nouvelle forme d'écriture qui a été reçue par un lectorat assoiffé de décrypter la crise socio-politique et définie par les critiques littéraires comme «écriture de l'urgence».

Le caractère documentaire de cette écriture joue un rôle positif de par son travail de mémorisation de l'histoire, et n'a pourtant pas contribué pour autant à produire des écritures faibles à l'aune des attributs qui définissent la création littéraire. Pour Gafaïti, c'est le

[1] *Littérature Francophone : I. Le roman*, Ouvrage coordonné par Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, 1997 : Référence cité par Hafid Gafaïti, *la diasporisation de la littérature postcoloniale*, op. cit. p. 22.

contraire que l'on constate pour certains écrivains confirmés comme Assia Djebar, Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, et d'autres dont l'œuvre récente témoigne d'un renouveau de littérarité par rapport à leur parcours littéraire précédent. Citons à titre d'exemple l'écriture d'Assia Djebar *qui se distingue par une virtuosité et une force infiniment supérieures… et que la crise algérienne a élevée au rang de la tragédie et de l'épure.*[1]

Pourtant certains écrivains contemporains mettent en garde contre la classification de l'écriture selon des termes et des conditions précises. C'est le cas de Slimane Benaïssa qui met ainsi en question l'expression « paroles » ou « écriture de l'urgence » et essaie d'élucider le terme « urgence » en dehors de sa définition comme marqueur d'une période temporelle. Dans ce sens, ce terme ne se présente pas comme produit de l'actualité des années quatre-vingt-dix :

> *Ce n'est pas l'écriture qui est d'urgence mais une écoute qui, elle, est en état d'urgence. L'écrivain lui, s'engage dans un travail, sans savoir ce qu'il adviendra. Notre génération est une génération de transition qui porte en elle une expérience qu'il lui faut transmettre. Cela, c'est une urgence. Il est important que notre génération, 'les enfants de l'indépendance', à laquelle on a confisqué la parole, puisse parler. Mais cela ne veut pas dire que nous écrivons dans l'urgence. (…) L'urgence n'est à confondre ni avec l'actualité, ni avec la précipitation.*[2]

Cela peut nous amener à une relativisation du principe « *urgence* » que Dominique D. Fisher propose dans sa définition de « *l'écriture de l'urgence* » :

---

[1] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale*, op. cit. p. 34.
[2] Ibid.

Par écriture de l'urgence, j'entends une écriture motivée et générée par une situation extrême, ici en l'occurrence les violences (taboues) dans l'Algérie coloniale et postcoloniale, et qui s'inscrit dans une politique de la représentation particulière. […] *Une telle écriture ne saurait se laisser circonscrire par une catégorie quelconque, ethnographique, autobiographique, témoignage ou engagée, mais reflète dans ses modes mêmes de représentation, la posture d'un sujet écrivant qui se trouve en situation de décalage, de distance, de malaise ou de crise vis-à-vis des consensus socioculturels établis.*[1]

Nous pouvons conclure à partir de ces deux points de vue que cette urgence, si elle est en quelque sorte une constante de la littérature algérienne, change de forme et de mode de représentation selon l'époque et les conditions.

[1] Dominique D. Fisher, *Ecrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 45.

1-2 - Chercher les racines de la violence

La littérature algérienne contemporaine fait appel à la rubrique historique, mettant ainsi en œuvre une hybridité entre le factuel et le fictif. Ce faisant, elle ne revendique pas moins une urgence de dire la violence coloniale et postcoloniale dans son rapport à d'autres problèmes particuliers comme la question de l'identité culturelle, la mémoire collective, ainsi que la question linguistique. Les textes d'Ahlam Mosteghanemi font partie de cette jeune littérature apparue dans le contexte de la crise scocio-politique et culturelle qui secoue l'Algérie à partir des années quatre-vingt-dix. Son premier roman *Mémoires de la chair* sorti en 1993[1] - une année qui a porté une vague intense de violence aux algériens - dresse le bilan « national » avec rigueur une objectivité, dévoilant les échecs des projets nationaux, et mettant en signe l'origine du mal du pays écartelé entre *un présent aliéné par le pouvoir national et un passé endeuillé par la colonisation.*[2]

Mosteghanemi met en scène une Algérie rongée par des maladies postcoloniales : despotisme, corruption, usurpation de la mémoire collective qui se transforme en falsification et en trafic. Mais surtout elle dévoile le phénomène massif de la violence représentée comme un élément collectif et un symptôme du mal du pays. Pour interroger ce phénomène, elle recourt à une comparaison entre le passé et le présent, et établit un lien, soit une continuité entre la violence d'hier représentée par la guerre de l'indépendance et celle d'aujourd'hui exercée par le régime politique d'un côté et les intégristes de l'autre. Ce retour au passé semble être le marqueur non seulement de l'œuvre de l'auteure, mais aussi de toute une génération à laquelle elle appartient. Dans son article *La mémoire retrouvée de la guerre*

[1] L'année 1993 a été marquée par une série d'assassinats d'hommes littéraires : le dramaturge Adelkader Alloula, le romancier Tahar Djaout et le poète Youssef Sebti, évoqués par Salah-Eddine Sidhoum dans *La chronologie d'une tragédie cachée 1992-2001* publiée par Algéria-Watch.

[2] Amor Cherni, *Figures de l'émigration dans la littérature arabe contemporaine, le moi assiégé*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 148.

d'Algérie[1] Benjamin Stora remarque que sur la guerre d'Algérie, un passage s'opère depuis quelques années d'une amnésie presque totale à une obsession, une volonté de se remémorer l'Algérie et sa fameuse guerre d'indépendance :

> *Cette sensation d'absence, que j'avais pointée, il y a dix ans dans mon ouvrage « La gangrène et l'oubli », semble largement dépassée aujourd'hui. L'Algérie gît là comme une obsession, il n'est pas possible de l'oublier. La sortie de la dégénération, du refoulement, du silence, commence vraiment, et désormais l'oubli obsède*[2].

Que ce soit sur le plan socio-politique ou littéraire, le retour sur la guerre de l'indépendance se justifie par *la nécessité pour les Algériens de comprendre la violence dans laquelle ils ont évolué tout au long des années 1990, la nécessité pour eux également de se réinscrire en quelque sorte dans une filiation, et de chercher le secret de la violence, peut-être aussi dans leur guerre d'indépendance*. [3]

Il faut donc établir ce pont entre hier et aujourd'hui, sortir les souvenirs et restaurer la mémoire pour réévaluer le présent et comprendre ses évènements. Nous allons à présent examiner, à travers les œuvres de notre corpus, comment Mosteghanemi a établit ce lien entre la violence du passé et celle du présent, faisant du corps le lieu où la mémoire se retrouve.

---

[1] Benjamin Stora, « La mémoire retrouvée de la guerre de l'Algérie » in *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, Ed. Complexe, 2002.
[2] Ibid., p. 72.
[3] Ibid., p. 78.

1-3 - Violence d'hier, la guerre d'Algérie :

« La guerre d'Algérie » n'a pas cessé de produire des discours pendant plusieurs décennies ; depuis le début du conflit 1955 jusqu'aux nos jours cette histoire nourrit et inspire les chercheurs en même temps qu'elle s'enrichit d'une documentation nouvelle[1]. Elle est la matière première vouée à une multitude d'écritures et de remémorations, d'où l'émergence des travaux de recueil, de sondage et d'inventaire qui visent à couvrir la période de la guerre et de l'après-guerre. On pense notamment au *Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*[2] de Benjamin Stora, et à l'*Anthologie de la littérature algérienne de langue française*[3] de Christiane Achour où un chapitre entier a été consacré à un recensement de tous les témoignages, récits et romans écrits à partir de 1962 sur la guerre de la libération. D'autres travaux ont mis l'accent sur les représentations historiques et littéraires de cette guerre comme ceux coordonnés par Jean-Pierre Rioux et Jean- François Sirinelli *La guerre d'Algérie et les Français*[4] et *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*[5] ou encore les travaux de Benjamin Stora *La Gangrène et l'oubli, la mémoire de la guerre d'Algérie*[6], et *Histoire de la guerre d'Algérie*[7].

Sur le terrain littéraire la thématique de la guerre de l'indépendance est presque omniprésente. Christiane Achour constate que cette guerre habite d'une manière ou d'une autre l'imaginaire de tous les écrivains algériens. En réalité beaucoup d'auteurs ont participé à l'écriture de l'histoire de cette guerre, partant de leur confrontation avec l'histoire en marche.

---

[1] Après une période de silence où l'histoire de cette guerre était occultée et toute documentation autour d'elle était un tabou.

[2] Benjamin Stora, *Dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie,* Paris, L'Harmattan, 1996.

[3] Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française,* Alger/ Paris, ENAP-Bordas, 1990.

[4] *La guerre d'Algérie et les Français*, Jean-Pierre Rioux, dir., Colloque de l'Institut d'histoire du temps présent, Paris, Fayard, 1990.

[5] *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français,* Jean- François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux, dir., Bruxelles : Éd. Complexe, 1991.

[6] Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, 2005 (1re éd. 1998).

[7] Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie,* Paris, La Découverte, 2004 (1re éd. 1993).

On pense à Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Albert Camus, Jules Roy, Frantz Fanon, Malek Haddad qui ont tous puisé leur fiction dans l'actualité de la guerre. D'autres plus proches de notre époque comme Rachid Boudjedra, Assia Djebar, Malika Mokeddem, Rachid Mimouni se sont engagés dans un travail de restitution de la mémoire de cette guerre à travers leurs écrits à partir des témoignages, des récits et des souvenirs personnels.

Ahlam Mosteghanemi n'échappe pas à la règle et inscrit son écriture dans une lutte contre l'oubli et l'amnésie de l'histoire de l'Algérie, notamment celle de la guerre de la libération qui a duré huit ans[1]. L'auteure elle-même n'est pas étrangère à ce passé. Elle en porte la mémoire en tant que fille aînée d'un ancien militant de P.P.A[2] qui a été emprisonné à la suite des manifestations algériennes revendiquant ouvertement l'indépendance en 1945 à Constantine.

Née en 1953 Ahlam a grandit portant en elle les souvenirs de la maison familiale transformée à l'époque de la révolution en lieu où convergeaient les moudjahidines, ceux qui partaient pour rejoindre le maquis ou ceux qui revenaient pour se soigner. Dans ses écrits, elle ne rend pas seulement hommage à une guerre condamnée à l'oubli, à un père déçu des échecs de l'indépendance, mais elle nous transmet aussi son besoin de re-écrire le passé pour comprendre la scénique du présent. Écrire sur la guerre s'avère difficile, surtout quand il s'agit d'un évènement qui a été occulté pour longtemps par le champ historique. C'est le cas de la guerre de l'Algérie dont la mémoire a subi pour longtemps à la loi du silence[3]. Comment la romancière identifie-t-elle donc cette guerre et décrit-elle sa violence ?

---

[1] En 1954, la lutte pour l'indépendance de l'Algérie qui jusqu'alors ne faisait que couver, prit réellement l'ampleur d'une guerre qui prend fin avec l'indépendance en 1962. Durant cette période, 1,7 millions de Français ont combattu en Algérie. 25 000 furent tués et 60 000 blessés, alors que du côté algérien plus d'un demi-million de personnes trouvèrent la mort.

[2] Le Parti du Peuple algérien a été fondé par Messali Hadj le 11 Mars 1930, après l'interdiction de l'Étoile Nord-Africaine (ENA) par le Front populaire au pouvoir à l'époque. Ce nouveau parti a maintenu la direction, les structures et les objectifs de l'ENA.

[3] A l'époque de la guerre, des témoignages accablant sur les violences françaises en Algérie ont été dévoilés, mais niés ensuite par les forces de l'ordre et oubliés par ceux qui en prennent conscience au fur et à mesure de leur parution. La violence militaire a fait beaucoup de victimes dont le dénombrement précis n'a pas été réalisé par l'administration coloniale. C'est ce que nous affirme l'historienne Claire Mauss-Copeaux dans son

1-3-1- Corps et tortures

Khaled, le narrateur que Mosteghanemi a choisi pour son premier roman *Mémoire de la chair*, est un ancien moudjahid de la guerre de la libération nationale qui perd son bras lors d'un combat à l'âge de vingt-cinq ans. Déçu de l'échec des projets nationaux, et découragé par le despotisme du pouvoir mis en place, Khaled renonce à tout ce qui lui était offert dans le pays et s'exile en France où il s'adonne à son unique passion : la peinture. Son retour en Algérie pour assister au mariage de la femme qu'il aime remue en lui les souvenirs de la lutte. En passant près de la prison d'El-Koudia, il se trouve assailli par des souvenirs douloureux, ceux des manifestations algériennes de Mai 1945 qui se sont terminées par des massacres et des arrestations de manifestants par milliers. Mosteghanemi s'arrête sur une page particulièrement noire de l'histoire coloniale française : la folie meurtrière déclenchée par l'armée française et les milices des colons contre la révolte des nationalistes algériens de Sétif et Guelma, et d'autres villes :

> *EI-Koudia faisait partie de ma vie. Le temps ne pouvait rien contre elle. Les pieds s'arrêtent là où la mémoire se revoit. Mai 1945. J'étais parmi les cinquante mille prisonniers des tristes manifestations qui embrasèrent l'est de l'Algérie, Constantine, Sétif, Guelma et Kherrara. Les milliers de morts de cette marche furent la première fournée de martyrs annonçant le déclenchement de la lutte armée*[1].

La fusion entre fiction et réalité s'opère par le choix d'un narrateur étant l'un des milliers de prisonniers arrêtés et torturés par les forces d'ordre. La mémoire du narrateur témoigne des

---

article « L'histoire de la guerre d'Algérie, le problème de la violence » *:* « *La mémoire de ces morts est ensevelie à jamais dans des estimations abstraites et forcément aléatoires. La douleur des hommes qui ont subi les violences de la guerre a été mise à l'écart*.» in « *Les deux rives de la méditerranée : la guerre d'Algérie* », [http://ldh-toulon.net/l-histoire-de-la-guerre-d-Algerie.html] mis en ligne novembre 2006.

[1] *Mémoires de la chair*, Paris, Albin Michel, 2002, pp. 268-269.

pratiques violentes et des tortures infligées par les forces françaises aux détenus sous le nom de « processus d'interrogation » [1]. Raphaëlle Branche montre dans son ouvrage « *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie (1954-1962)* »[2]comment la torture devient surtout une arme psychologique et idéologique. Les tourments infligés par les militaires sur une large échelle surtout à partir de 1957 étaient vus d'une part comme un instrument de terreur et d'humiliation, mais aussi comme une manière de montrer qui détenait le pouvoir. Plus que faire parler les prisonniers, les afflictions cherchaient à faire entendre un discours de domination.

Dans la plupart des cas, les détenus meurent sous la torture ; ainsi la prison d'El-Koudia représentait un lieu mortuaire suscitant en Khaled la douleur : *Peut-on oublier ceux qui sont entrés là et n'en sont jamais ressortis, morts sous la torture?* [3] Le narrateur redonne présence à des souvenirs et des histoires des combattants qui ont connu cette prison et vécu la violence dans leur chair et par les atteintes délibérées à leur intégrité physique et mentale.

La torture se révèle comme expérience différente de celle du combat ; le corps du combattant qui a acquis des savoir-faire liés à l'endurance, au feu du combat et au courage physique se trouve emprisonné, dépendant de ses tortionnaires, humilié et subi à la violence extrême. Le corps passe d'un statut valorisant lié à l'héroïsme et à la confrontation à un statut dévalorisant lié à la soumission et à la torture. Un passage marqué par une souffrance physique et une amertume profonde où le corps torturé est privé de toutes les valeurs qui protègent sa dignité en tant qu'être humain, réduit à l'état d'objet qu'on possède, manipule et dont on abuse. Pour fuir l'atrocité des tortures, certains se suicident, refusant d'offrir leur corps aux tortionnaires :

---

[1] Les Droits d'Homme ont interdit la torture, les peines et les traitements cruels et dégradants de la dignité humaine, cependant dans certaines guerres, comme celle de l'Algérie, ces pratiques ont été permises non pas seulement pour avoir des aveux, éviter des attentats, mais aussi pour terroriser la population et montrer qui est le plus fort.

[2] Raphaël Branche, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, 2001.

[3] *Mémoires de la chair*, op.cit., p. 269.

D'autres ont préféré se suicider plutôt que de passer aux aveux, tel Smaïl Chaalal le maçon, responsable des archives du Parti du Peuple. Il fut le premier à recevoir chez lui la visite des Renseignements généraux : « Police, ouvrez ! » Plutôt que d'ouvrir, il avait ouvert sa fenêtre et s'était jeté dans l'oued Rhummel pour mourir avec ses secrets. […] *Il s'était sacrifié pour nous épargner. Il redoutait la torture.*[1]

Le corps torturé, livré à l'ennemi, est un lieu où s'inscrivent la violence, l'atrocité et la haine de l'ennemi. Dans un « corps à corps » avec le tortionnaire, ce corps souffrant ne possède qu'un seul moyen de résister ou d'exprimer la douleur ; c'est crier jusqu'à ce que la mort instaure le silence comme le raconte Khaled :

Les hurlements de douleur d'Abdelkrim Ben Wattaf parvenaient jusqu'à nos cellules et nous glaçaient d'effroi. Il trouvait même la force d'insulter ses tortionnaires en français : « Criminels ... assassins ... salauds ... nazis... ! » Nos voix lui répondaient en chœur, entonnant des hymnes nationaux. Puis plus rien. La voix s'éteignit.[2]

Ceux qui survivent à la torture continuent à vivre chaque jour le deuil de leur corps mortifié et de leur âme détruite. C'était le cas de Bilal, un des premiers combattants à tomber entre les mains de la police, et dont l'histoire est un exemple de la dégradation du corps torturé. Mutilé pendant la torture, il a beaucoup souffert de ses blessures et n'a pas retrouvé son corps après sa survie :

[1] Ibid.
[2] Ibid.

Il survécut à deux années d'emprisonnement et à la torture. Il était très mal en point à sa sortie, ses cicatrices ayant mal guéri faute de soins; le docteur de l'hôpital avait refusé de prendre sur lui la responsabilité de le soigner. Il ne pouvait pas même supporter le contact d'un vêtement.[1]

Bilal n'a pu raconter ce qu'il a vécu de terreur à la prison qu'avant de mourir *: A un ami, il avait confié que les Français l'avaient émasculé et qu'en fait, il était mort depuis quarante ans.* Dans cette atteinte mutilante et symbolique les valeurs de la masculinité semblent basculer dans la mesure où il s'agit d'une castration, et donc d'une « féminisation » du corps masculin. Le « corps à corps » sanglant se présente comme une dualité féminin/masculin dans la quelle le torturé mutilé, attaqué dans sa masculinité, se trouve désormais sous le signe de la passivité et de l'impuissance qui sont bien désignées comme féminines.

Par le biais de ces corps démembrés, suppliciés, Mosteghanemi écrit une histoire proprement algérienne du corps souffrant. Il ne s'agit pas des amputations dues aux éclats d'obus et aux confrontations du combat, mais des barbaries de la torture dont Khaled était témoin. Une écriture qui se situe du point de vue de la victime et met en fiction l'exhumation de la mémoire de ces tortures souvent tues, voir niées par ceux-là même qui tentaient d'étouffer les aspirations d'un peuple à la justice.

1-3-2- Le corps, je suis une mémoire

L'expérience de la guerre se présente tout d'abord comme expérience corporelle. Elle passe par le corps qui est sa première cible. Elle porte en elle les germes de la violence corporelle sous différentes formes ; mort en combat, torture et exécution, viol et altération

[1] Ibid., p. 270.

physique … etc. L'espace corporel est par excellence le lieu ou s'enregistrent tous ces modes de violence, il est un objectif mou et tendre, facile à détruire et à abuser. Les gens qui vont au champ de bataille, sont conscients du peu de probabilité d'en sortir vivants. Car les confrontations avec l'ennemi sont une question de vie ou de mort. Ils se familiarisent donc avec la violence et cohabitent avec la mort. Khaled se souvient du temps de la guerre où lui et ses compagnons d'arme connaissaient qu'ils vont rencontrer la mort dans les allées de la résistance. Pour cette mort ils ont choisi un nom plus beau afin d'aller à sa rencontre avec moins de peur : le martyre. Un nom sublime qui donnait peut-être un plaisir secret de choisir le chemin de la guerre. La menace quotidienne de la mort s'intensifie au fur et à mesure de l'augmentation du nombre des victimes pour que chacun des moudjahidines vivants devienne un martyre potentiel :

> *La mort? Elle marchait à nos côtés, dormait, prenait son pain avec nous à la hâte, tout à fait comme le désir, l'endurance, la foi... et un vague bonheur inséparable. Elle nous emboîtait le pas, respirait notre air. Les journées se succédaient à un rythme soutenu, toutes identiques, ne les différenciait que le nombre de martyrs, ceux-là mêmes dont personne n'envisageait la fin... ou, du moins, n'imaginait, pour une raison ou une autre, qu'elle arriverait si vite, ni qu'elle serait aussi cruelle.*[1]

La mort en temps de guerre est donc une loterie macabre et le fait de ne pas mourir cruellement est en soi une grande chance. Ceux qui trouvent la mort à la guerre ne sont souvent pas les plus malheureux, confirme Khaled, mais ce sont ceux qui leur survivent, veuves, orphelins, et désabusés. Malheureux aussi ceux qui sortent de la guerre portant en eux les traces d'une violence extrême et les souvenirs de l'atrocité du combat. Bien évidemment,

[1] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 24.

le corps du rescapé n'est pas le même avant et après la guerre, il enregistre dans sa mémoire l'expérience sensorielle de la violence. Khaled est un rescapé du temps brutal de la guerre, il vit au présent portant en lui le traumatisme du passé toujours présent dans sa chair, dans son amputation. La blessure de Khaled et son évacuation du champ du combat, sont relatées avec peu de détails[1]. L'accent est surtout mis sur le changement de sa vie suite à son atteinte. Mutilé, il est devenu fragile, rendu de nouveau au statut d'orphelin duquel il s'est enfui auparavant par le biais de la lutte. Le vrai combat pour lui s'est arrêté avec son issue ; à cause de son infimité il ne peut plus revenir à la guerre :

> *J'avais le sentiment de retourner à mon statut d'orphelin. Mes yeux débordaient de larmes, le sang coulait de mon bras, et la douleur de la blessure se propageait dans tout mon corps et finissait en sanglots, étouffement de désespoir, de douleur... et peur de l'inconnu. Tout se passait si vite. En quelques instants, mon destin prenait un nouveau cours.* [2]

Un nouveau combat commence donc pour Khaled ; c'est pouvoir vivre mutilé. Le temps d'après-guerre ne porte pas de paix pour lui. Sorti du combat alors que la guerre n'est pas encore finie, réfugié loin de son pays et solitaire dans sa douleur, il sombre dans la dépression :

> *Je n'étais ni assez grand malade pour qu'on me retienne à l'hôpital ni totalement guéri pour entreprendre une nouvelle vie. Je vivais à Tunis, pareil à un*

[1] « *Nous avions perdu dix hommes. J'étais parmi les blessés, atteint par deux balles au bras gauche. Le seul fait de me retrouver avec les autres blessés en passe d'être évacués vers la frontière tunisienne changeait le cours de ma vie* » Ibid., p. 31.
[2] Ibid., p. 32

enfant du pays mais toujours étranger, libre mais enchaîné, heureux mais triste. J'étais l'homme qu'avait refusé la mort et que reniait la vie[1].

L'image de l'enfant seul face à sa blessure est l'expression de l'angoisse de la séparation, de la peur d'être rejeté et abandonné. La thérapie choisie par le médecin vise à lui rendre l'estime de soi et l'attachement à la vie :

La perte de votre bras a certainement affecté votre façon de voir le monde et il vous faut maintenant construire une autre relation avec lui à travers l'écriture ou la peinture […] *Le monde a changé à vos yeux parce que c'est vous qui avez changé, vous le regardez et vous le touchez d'une seule main.*[2]

Les modifications physiques inscrivent une rupture, une discontinuité douloureuse dans la façon de vivre et de voir le monde chez Khaled. Il faut donc un travail psychique pour surmonter le deuil du membre manqué. Choisissant la peinture, il se livre à la création et le don de soi compense en quelque sorte l'image détruite de son corps.

D'autre part le regard de l'autre accentue le sentiment du manque chez Khaled. Dans les années qui ont succédé à la fin du combat, la société honorait encore les mutilés de la guerre dont les déformations physiques sont un symbole de courage et de nationalisme :

Il m'était arrivé de ne plus penser à ce bras manquant mais seulement durant les premières années de l'indépendance car le combattant avait sa majesté et les blessés de guerre leur place dans la société, ils inspiraient le respect plus que la pitié,

[1] Ibid., p.50.
[2] Ibid.

étaient dispensés d'étaler leur vie, d'expliquer, de justifier : ils portaient leur mémoire sur leur corps.[1]

Dans le milieu social, le corps mutilé porte la mémoire d'une expérience individuelle de la guerre, mais devient aussi une fierté collective rappelant la lutte pour la liberté, ses sacrifices et ses héroïsmes. Dans ce sens la blessure est signe de sacrifice et d'honneur pour celui qui la porte. Mais la génération d'après-guerre ne donne pas la même valeur aux amputations et aux déformations des anciens combattants :

Un quart de siècle après... on avait honte de cette manche vide qu'on plongeait timidement dans la poche de la veste comme si on cachait sa propre mémoire, et qu'on s'excusait de ce passé devant tous ceux qui n'en avaient pas.[2]

Aujourd'hui le corps mutilé de Khaled passe de son statut honorable de symbole de la guerre à une représentation de la différence et d'exception. Son corps est marqué socialement par le négatif, le choc, la carence. Le bras amputé vers lequel convergent les regards comme un état d'exception suscite en lui la honte, et autour de lui les interrogations :

Ce bras manquant gêne, trouble le repos, fait perdre l'appétit. Cette époque n'est pas pour toi, c'est le temps de l'après-guerre, des costumes-cravate, des voitures luxueuses et des ventres ronds Ainsi, souvent tu as honte de ce bras qui t'accompagne dans le métro, au restaurant, au café, dans l'avion et dans toutes les fêtes. Tu sens que les gens attendent que tu leur contes l'histoire de ce bras qui manque. Les yeux

[1] Ibid., p. 61.
[2] Ibid.

s'écarquillent, étonnés, te posent une seule question que les lèvres se retiennent honteusement de formuler: comment est-ce arrivé ?[1]

En exile, Khaled porte sa mémoire sur son corps, celle d'une guerre lointaine passée sur une terre autre. Étant étranger, sa blessure et son sacrifice ne sont pas reconnues. Cependant ses tableaux sont valorisés et sa nouvelle identité, en tant que peintre, est bien construite. Ce qui est le contraire dans son pays d'origine. D'ici naît le déchirement entre deux mondes et deux identités :

Tu vis dans un pays qui respecte ton génie mais refuse tes blessures. Tu appartiens à un pays qui respecte tes blessures mais refuse ta personne. Lequel choisir... toi qui es l'homme et la blessure en même temps... toi qui es la mémoire dont ce corps amputé n'est que la vitrine?[2]

Ce passage montre une continuité de violence dont l'objet cette fois-ci est non pas le corps mais bel et bien l'identité et la mémoire. La blessure physique est cicatrisée mais sa trace marque aussi bien la physique que la vie psychique. Le manchot a réussi à intérioriser sa blessure qui n'est plus physique mais psychique. Le recours à la peinture n'est que ce processus d'intériorisation de la violence. La peinture fonctionne comme une mécanique de défoulement d'une violence intérieure. La souffrance a changé sa place ; ce n'est plus le corps qui souffre mais c'est le mental. La blessure, signe de différentiation et d'individualisation, est à l'origine de l'émergence de la création chez Khaled. Ainsi nous le voyons s'épuiser à peindre de la seule main qui lui reste des tableaux, mettant en valeur et en œuvre le visage de l'universel, de l'humain.

---

[1] Ibid.
[2] Ibid.

1-4 - La Guerre sans nom :

Comme nous l'avons déjà suggéré dès le début de ce chapitre, l'année 1989 est particulièrement symbolique de l'histoire algérienne. Elle marque l'entrée du pays dans une période de violences et de profonds bouleversements économiques, sociaux et politiques. Cette période qui dure une dizaine d'années témoigne un renouvellement du paysage littéraire algérien. Les écrivains passent d'une écriture iconoclaste tant sur le plan formel que thématique à une écriture plus directement narrative en lien étroit avec l'actualité. En décrivant le paysage littéraire algérien des années quatre-vingt-dix, Charles Bonn constate que malgré l'environnement terrifiant qui a marqué cette décennie, la production littéraire continue et se renouvelle. Mais elle ne peut pas ignorer le contexte politique. Plus encore la quotidienneté de l'horreur va engendrer une écriture différente qui s'inscrit dans une rupture avec les formes de l'écriture qui ont précédé :

> *L'époque n'est plus de ce qu'on a pu appeler la "génération terrible", celle qui se saisissait du support littéraire francophone le plus diffusé, le roman, pour lui faire subir une déstabilisation formelle à travers laquelle s'exprimait prioritairement sa subversion.*[1].

Sous le poids de la réalité cruelle de la guerre civile la production littéraire ne s'éteint pas, au contraire elle s'active et semble plus vivante que jamais. A côté des auteurs déjà connus comme Assia Djebar, Mohammed Dib, Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, apparaissent des nouveaux écrivains dont la plupart sont bel et bien portés par l'actualité à commencer leur carrière par le témoignage sur la terreur du quotidien :

---

[1] Charles Bonn, *Paysage littéraire algérien des années 90 : Témoigner d'une tragédie*, Paris, L'Harmattan, 1999. nous citons cette citation à partir de son article posté sur le site suivant : http://www.limag.refer.org/.

Le témoignage sur la terreur du quotidien dans ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligé pour les textes de nouveaux auteurs algériens[1].

Dans les textes de cette génération d'auteurs, le réel, qui devient de plus en plus insistant, prend le pas sur la subversion formelle qui avait occupé les écrivains de la "génération terrible" dans les années soixante-dix. Ainsi la dimension critique et la prise en charge du réel semblent privilégiées à l'élaboration littéraire. Ces écrits classés sous le signe de « l'urgence » se lisent comme des écrits-témoignages dont la principale caractéristique est la vraisemblance. L'écriture passe donc par la prise en charge de la réalité pour témoigner de ce qui se passe en Algérie contemporaine, et dire cet espace tragique qui alimente la fiction, de lui donner un sens à travers la fiction, de dire à travers l'écriture ce qui parait innommable :

Parler du présent pour les écrivains algériens signifie se trouver face à un interdit de la parole, parce que celle-ci jouxte " les territoires " de la violence, de la cruauté, de la mort, quel que soit le visage qu'elles prennent.[2]

Il s'agit donc de mettre en scène les mécanismes de la violence contemporaine, de décrire l'univers cruel d'une société en roue libre. Des textes comme *Rose d'abîme*[3] d'Aïssa Khelladi, *Les Agneaux du Seigneur* et *A quoi rêvent les loups*[4] de Yasmina Khadra, *La Prière*

---

[1] Ibid.
[2] Haraoui-Ghebalou Yamilé, « Litanies mortuaires et parcours d'identités » in *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Chrales BONN et Farida BOUALIT dir., Paris, L'Harmattan, 1999, p. 53.
[3] Aïssa Khelladi, *Rose d'abîme*, Paris, Seuil, 1989.
[4] Yasmina Khadra, (*Les Agneaux du Seigneur*, Julliard, 1998), (*A quoi rêvent les loups*, Julliard, 1999).

de la peur[1] de Latifa Ben Mansour, *31, rue de l'Aigle*[2] d'Abdelkader Djemaï, *Au nom du fils* [3]d'Abed Charef, *La nuit sauvage*[4] de Mohamed Dib, *Le blanc de l'Algérie*[5] d'Assia Djebar et d'autres sont, par leur ton et par leur contenu, considérés comme des véritables témoignages du drame algérien.

Mémoires de la chair d'Ahlam Mosteghanemi appartient à cette génération d'écritures qui témoignent de l'aggravation de la situation algérienne des années quatre-vingt dix. Ce roman développe le thème de la violence, depuis la mort gratuite de Hassan, frère cadet de Khaled, pendant les émeutes populaires et les manifestations d'Octobre 88[6], jusqu'aux tortures des détenus de la révolution algérienne et toute la brutalité de l'affrontement avec l'ennemi dans les montagnes. A la violence socio-politique représentée par la guerre de l'indépendance, qui était le thème principal des écritures des années quatre-vingt, s'est ajoutée une nouvelle forme de la violence, celle de l'intégrisme. Entre la guerre de et l'après-guerre il n'y a pas de repos, comme si la violence était une spécificité historique de l'Algérie. L'auteur part d'une confrontation entre le passé et le présent, entre la violence d'hier et celle d'aujourd'hui, pour pouvoir évaluer le présent et dévoiler les mécanismes qui ont fait basculer une société dans le crime collectif. Pour ce fait, elle fait appel à l'histoire de la guerre de l'indépendance dont Khaled, le narrateur, porte le témoignage et la mémoire sur son corps.

Le roman s'ouvre sur un retour du passé, de la mémoire de la guerre, et des souvenirs d'un amour fraîchement révolu. Un passé rebelle qui refuse de se ranger dans l'armoire du temps :

---

[1]Latifa Ben Mansour, *La Prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997.
[2] Abdelkader Djemaï, *31, rue de l'Aigle*, Gallimard, 2000.
[3] Abed Charef, *Au nom du fils*, L'Aube, 1999.
[4] Mohamed Dib, *La nuit sauvage*, Albin Michel, 1995.
[5] Assia Djebar, *Le blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1996.
[6] Les jours sanguinaires des émeutes algériennes qui ont duré de 4 jusqu'à 12 Octobre 1988, réprimées par l'armée, ont entraîné des victimes dont les estimations officieuses vont jusqu'à 500 morts, et 4000 arrestations.

Ce soir le passé se réveille en moi, bouleversant... et m'entraîne dans les labyrinthes de la mémoire. Je tente de résister à cette brusque incursion. Je ferme la porte, j'ouvre la fenêtre. Je voudrais voir autre chose que moi-même. Mais c'est la fenêtre qui s'ouvre sur moi. Les forêts de chênes s'étendent à perte de vue. Constantine marche sur moi enroulée dans son antique melaya, avec ses grottes et ses falaises, solide ceinture de chasteté. Malgré la ramification des sentes et la densité des bois, les chemins allaient droit vers les bases secrètes des moudjahidin car chaque arbre se dressait pour éclairer nos pas.[1]

Par des données chronologiques précises, le fictif chez Mosteghanemi s'enracine dans le domaine plus large de l'histoire de l'Algérie : le 1er Novembre 88, la mémoire du début de la guerre algérienne qui coïncide avec l'écoulement de trois semaines sur la répression des émeutes populaires et la vague de violence qui a emporté le frère du narrateur.[2]

Cette juxtaposition entre la mort des révolutionnaires et celle des émeutiers établit un lien entre l'actualité violente de l'Algérie et la résistance à la colonisation française. Grâce à ce lien, Mosteghanemi procède à une réévaluation de la relation entre, d'une part la Révolution Algérienne et le pouvoir qui en a découlé après l'indépendance, et d'une autre part le peuple algérien. Ainsi Khaled choisit une date marquante de l'histoire algérienne pour entamer l'écriture. Il se livre à la pratique scripturale pour répondre à une exigence de mémoire immédiate : écrire au sujet d'un ensemble de conditions horribles, celles des crimes commis par le régime autoritaire contre les citoyens. Trente-quatre années après la Toussaint 54, la violence n'a pas su s'arrêter avec l'indépendance, elle éclate avec un nouveau vocabulaire, une nouvelle réalité sanglante qui prend la forme d'une guerre non-annoncée,

---

[1] *Mémoires de la chai*r, op. cit. p. 23.

[2] « *Demain s'achèvera la troisième semaine de ma présence ici, à Constantine. Demain, trente-quatre années se seront écoulées depuis la première balle de la Toussaint. Et trois semaines aussi depuis la dernière fournée de martyrs. » Mémoires de la chair,* op. cit. Ibid., p. 22.

comme la guerre d'hier, nommée « évènements ». Face à cette guerre, Khaled prend l'écriture comme moyen de lutte, de dénonciation de la réalité meurtrière qui consomme les rêves de l'Algérie et rajoute à ses infirmités d'hier de nouvelles blessures.

1-4-1- Une violence complexe

Mosteghanemi établit un lien de causalité entre le phénomène de la violence et l'appauvrissement culturel national, la corruption économique, sociale et le chaos politique généré par le despotisme du régime en place. L'auteur se sert de la comparaison entre le passé et le présent pour déplorer la perte des repères de la mémoire historique de l'Algérie : les héritiers d'un passé débordant de courage, de sacrifices et de liberté même sous le joug de la colonisation, ont gaspillé sa richesse et sa mémoire *:*

> *Salah fut ton habit de deuil avant même ta naissance. Il était le dernier bey de Constantine, je suis son dernier testament. «Hamouda mon fils, garde bien la maison!» Quelle maison, Salah ? J'ai visité le souk EI-Assr et j'ai vu ta maison. Elle était sans mémoire. Ils ont même pris les pierres, les fenêtres de fer forgé, ils ont saccagé les allées, vandalisé les sculptures, il ne reste plus que les murs contre lesquels viennent pisser les ivrognes et les vagabonds. Quel pays est-ce, celui où 1'on pisse sur sa mémoire ?*[1]

Cette profanation de la mémoire par une génération sans mémoire se combine avec l'indigence culturelle actuelle qui se révèle par opposition avec la richesse de l'histoire plurielle du pays :

[1] Ibid., p.311.

La misère culturelle est devenue une mode dont le virus se transmet dès que l'on ouvre un livre[1].

A l'ombre de la politique actuelle, il y a moins de place pour la prospérité culturelle dans la vie des gens qui ont été amenés à se contenter de peu, à ne penser qu'à survivre au quotidien :

Aujourd'hui, les livres mentent autant que les journaux! Notre sincérité s'est rétrécie, notre éloquence est morte depuis que nos discours se sont mis à tourner uniquement autour de la rareté des denrées alimentaires sur le marché.[2] […] *Le problème c'est cette atmosphère d'abattement généralisé chez tout un peuple. Ça fait perdre le goût de l'entreprise, du rêve, 1'envie de se fixer des objectifs.*[3]

Le narrateur met l'accent surtout sur l'impossibilité de développement du citoyen alourdi de tous ses problèmes du quotidien :

---

[1] Le manchot soutient que l'Algérie était rayonnante culturellement pendant la période de la lutte nationale : « *A un moment de l'Histoire, nos désirs avaient été plus beaux et nos rêves plus grands. Nous fûmes un pays exportateur de rêves pour les peuples du monde. A elle seule cette ville exportait davantage, en matière de journaux, de revues et de livres, qu'en sont capables les entreprises nationales d'aujourd'hui, en quantité comme en qualité. Personne n'achète plus de journaux pour les conserver dans des armoires. Ils ne contiennent rien qui vaille cette peine. Personne ne lit pour apprendre quoi que ce soit.* », Ibid., p. 253

[2] « *Nous sommes fatigués, usés par les problèmes du quotidien... pour n'importe quoi, il faut un piston ! Comment veux-tu qu'on s'intéresse à autre chose! De quelle vie culturelle parles-tu? Le plus important c'est d'assurer le quotidien et le reste c'est du luxe. Nous sommes devenus des fourmis qui cherchent un brin de nourriture pour ne pas mourir de faim, un trou pour se cacher, et rien d' autre* », Ibid., p. 254.

[3] Ibid., p. 256.

Comment un être rongé par les soucis du quotidien et l'analphabétisme, en décalage culturel de plusieurs siècles avec le reste du monde, peut-il construire un pays, mener une révolution industrielle ou agraire ou toute autre révolution ?[1]

Au désastre culturel s'ajoute le désordre économique et social : Mosteghanemi dénonce la collusion entre le pouvoir et l'argent : la corruption est représentée comme un des maux de la société algérienne. Dans son roman *Mémoires de la chair* le narrateur fait référence aux origines occultes des fortunes des nouveaux riches d'après-guerre. Faisant partie de ceux qui ont lutté pour l'indépendance, il exprime son dégoût envers « les parasites » - comme il les décrit- qui ont monnayé le sang versé des martyres en fortunes, en passe-droits et en hautes fonctions :

Je gardai pour moi mes réflexions sur ce que j'avais entendu dire à propos de ces fameux « complexes » et tout ce qui avait été réalisé et gracieusement payé avec les deniers de l'État. Petits et grands voleurs s'étaient enrichis à travers ces «réalisations révolutionnaires » au vu et au su de tous les martyrs car, ironie du sort, ils reposaient face... à cette traîtrise.[2]

C'est une drôle d'histoire qui pousse les honnêtes gens, les bâtisseurs de l'indépendance, comme Khaled, à fuir la corruption et s'exiler en se réfugiant chez l'ancien ennemi devenu leur seul salut, laissant le pays aux corrompus *qui professent des mots d'ordre en public et s'adonnent aux vils commerces en secret*[3].

En réalité, ce qui redouble la misère du peuple qui souffre déjà des conséquences de l'anarchie dans la distribution du revenu national, c'est la restriction exercée sur la liberté

[1] Ibid., p.128.
[2] Ibid., p.195- 196.
[3] Ibid., p. 196.

individuelle et le droit à l'expression. En rentrant dans son pays, Khaled le retrouve tel qu'il l'a quitté il y a longtemps ; rien n'a changé, c'est le même régime despotique d'autrefois qui recourt toujours aux mêmes méthodes violentes pour contrôler le peuple :

> *J'avais quitté le pays à l'époque de l'interdiction de respirer. Me revoilà revenu à l'époque de l'interdiction de circuler.* [1]

Il ne manque pas d'exprimer sa colère contre l'usurpation du pouvoir par des régimes corrompus afin de servir leurs propres intérêts. Ce faisant il va jusqu'à toucher du doigt les auteurs du mal et les identifier :

> *Qu'est-ce qui m'empêchait de décrire ces systèmes sanguinaires et pourris dont nous continuions, au nom de la résistance et de l'unité des rangs, à taire les crimes ?*[2]

Il ne faut surtout pas manquer de l'entendre déplorer la perte de son frère Hassan, mort accidentellement par une balle perdue lors des évènements d'Alger :

> « *Lâches, voleurs, assassins, vous n'aurez pas notre sang! Emplissez vos poches tant que vous voudrez, meublez vos maisons de ce que vous voudrez, renforcez vos comptes bancaires d'autant de devises que vous pourrez, il nous restera toujours le sang et la mémoire! C'est avec cela qu'on exigera que vous nous rendiez des comptes, qu'on vous traquera, qu'on reconstruira ce pays !*[3].

[1] Ibid., p. 330.
[2] Ibid., p. 130.
[3] Ibid., p. 324.

Khaled incrimine donc les gens du pouvoir dans l'exécution des crimes commis contre le peuple et accuse leurs pratiques malsaines du pouvoir comme la source du mal du pays.

La violence qui frappe l'Algérie contemporaine a des raisons actuelles ainsi que des racines profondes et anciennes. Elle se matérialise par les armes mais se nourrit des idéologies politiques, économiques, religieuses, et de toutes les dimensions de l'humain. Derrière la violence c'est un complexe de violences, une violence multiple qui est à l'œuvre dans le plus immédiat du conflit politique au plus profond et intime de l'identité.

1-4-2- Violence intégriste et étatique

Mémoires de la chair met en œuvre tout un schéma de facteurs qui se superposent et génèrent le phénomène de la violence actuelle qui se manifeste par le mécontentement du peuple et son soulèvement contre les autorités pour changer la situation du pays. Les émeutes populaires d'Octobre 1988 étaient la bouffée de colère qui a marqué l'histoire de l'Algérie contemporaine depuis l'indépendance. Le chaos qui en résulte était favorable pour l'émergence du mouvement des islamistes et leur tentative de s'approprier de pouvoir par la force. Leur affrontement avec l'État et l'armée, ainsi que l'échec de leur tentative, n'ont pas aboutit à la dissolution de leur mouvement. Au contraire, après l'interdiction de FIS et l'arrestation de milliers de ses membres, des différents groupes de guérilla islamiste émergent rapidement et commencent une lutte armée contre le gouvernement et ses partisans. Leurs premières victimes étaient les militaires, les policiers et les personnalités politiques, ensuite les intellectuels et les artistes. Leur violence a atteint les civils sous forme de massacres, attentats et enlèvement.

Dans son deuxième roman *Le chaos des sens* [1] Mosteghanemi consacre plus de place à l'actualité désolante de la société algérienne contemporaine où la violence extrême est en marche. D'ailleurs, elle désigne l'origine intégriste de cette violence en mettant en scène des crimes commis par les extrémistes pour s'emparer du pouvoir. En reliant entre *Mémoires de la chair* et *Le chaos des sens*, on peut remarquer que la représentation de la violence est marquée par une continuité tragique qui va d'une forme émotionnelle et éruptive, colérique et révolutionnaire, incarnée par les émeutes populaires dans le premier, à la forme instrumentale et cynique, organisée et préméditée que prennent les attaques extrémistes dans le deuxième. Sur un fond d'actualité politique saccagée par la corruption et le fanatisme Mosteghanemi relate dans *Le chaos des sens* une histoire d'une passion dévastatrice entre un journaliste engagé et Hayat, la narratrice, écrivaine et épouse d'un militaire proche du pouvoir. La violence actuelle est mise en scène d'une façon progressive en commençant par la confrontation de la narratrice avec des rumeurs et des nouvelles qui annoncent la situation alarmante de la sécurité dans le pays :

> *Mais il se mit à me parler des problèmes de sécurité, de la mort d'un policier qu'on avait jeté d'un pont la veille, et de deux jeunes filles qui en revenant de l'école avaient été enlevées, puis égorgées. Je l'écoutai me raconter les nouvelles qu'il tenait de ses proches, ses voisins, ses clients, et décrire toutes les horreurs qu'il avait entendues.*[2]

Ensuite la romancière ancre son histoire de plus en plus dans l'actualité violente par la succession des assassinats dans le roman, ainsi que par l'exposition de la narratrice elle-même

[1] Ahlam Mosteghanemi, *Le chaos des sens*, éd. Albin Michel, 2006.
[2] Ibid., p. 55.

à la violence. Hayat prend conscience de cette réalité meurtrière en assistant à l'assassinat de son chauffeur :

> *Soudain, une série de coups de feu m'arracha à mes pensées. La déflagration me secoua avec violence, comme si les balles me transperçaient.* […] *Je cherchai ammi-Ahmed du regard. Il n'était pas dans la voiture. Ni à l'extérieur. Je fis quelques pas de l'autre côté. Et je découvris son corps étendu par terre, le crâne et la poitrine ensanglantés.*[1]

Les arguments qui suivent l'assassinat montrent que le chauffeur a été assassiné parce qu'il conduisait une voiture officielle au temps où les personnes qui représentent le régime sont devenues des cibles d'attaques intégristes.

Tout se passe au niveau du corps où celui-ci représente par excellence l'enjeu de cette violence. Il s'agit d'une stratégie de captation du corps social par l'imposition d'un ordre moral ou d'un ordre total. Cette stratégie se nourrit principalement d'une déshumanisation du corps humain par des pratiques barbares où les acteurs de la violence transforment les corps de leurs victimes en objet d'un carnaval grotesque. Mosteghanemi montre cette barbarie qui cultive l'horreur et la mort au quotidien des citoyens surtout, ceux qui payent cher le fait qu'ils ont un métier de policier:

> *Depuis quelque temps, les rues s'émaillaient d'atroces scènes de cadavres mutilés, de corps dont on refusait qu'ils reposent en paix ou qu'ils entrent au Paradis, corps « d'hérétiques» ou de gens qui servaient une nation « impie ». Ces gens-là n'étaient en général que de simples policiers, de malheureux agents de la circulation,*

[1] Ibid., p. 94.

oiseaux rares qui disparurent en l'espace de quelques mois, criblés de balles ou égorgés, poursuivis jusque dans les cimetières ou on les abattait quand ils accompagnaient leurs proches à leur dernière demeure. Même les plus futés, qui venaient honorer leurs morts plusieurs jours après 1'enterrement, avaient la surprise de trouver leurs bourreaux à l'affût derrière les tombes, et ils étaient ensevelis vivants, chaque sépulture semblant toujours prête à happer le premier passant.[1]

Il s'agit de condamner à mort quiconque déroge aux règles du fanatisme, non pas seulement le policier et le militaire qui représente aux islamistes un agent de l'état « impie », mais aussi d'éliminer l'intellectuel partisan de la démocratie, le francophone traître à sa langue et au nationalisme, les femmes qui n'obéissent pas à l'ordre moral et vestimentaire imposé par le fanatisme. En bref, il s'agit d'une lutte « djihad » pour renverser un régime considéré comme athée. Et pour accomplir ce « djihad » il faut verser du sang, infliger la violence physique aux compatriotes. Dans ce contexte la violence actuelle se définit comme collective qui s'exerce potentiellement sur la société toute entière. C'est donc la population dans son ensemble qui a été prise en otage, surtout l'intelligentsia qui a été ciblée par des actes terroristes. Mosteghanemi rend hommage dans ce roman aux intellectuels et écrivains victimes d'une guerre aveugle et d'une époque où le savoir a été déclaré politiquement et socialement dangereux par ce qu'il porte de force de changement et d'ouverture pour le pays.

Dans cette période violente les intellectuels vivaient sous le feu croisé du pouvoir et des islamistes : des articles sont censurés, des journalistes emprisonnés, un ancien professeur à l'université, un journaliste, un médecin, ont été victimes d'attentats. Le but est d'éliminer l'élite de la société parce qu'elle détient l'héritage de la civilisation universelle, de supprimer l'art, la culture, mais aussi de supprimer la liberté. Des assassinats comme ceux du journaliste

[1] Ibid., p. 237-238.

Saïd Mekbel[1], de l'écrivain Tahar Djaout[2] ont été ré-écrits par Mosteghanemi pour mettre en question le sort meurtrier des intellectuels algériens. Dans le même mouvement, l'auteur rend l'un des ses personnages fictifs, le journaliste Abel-Haqq, victime d'un attentat. Ce faisant, elle mélange entre le fictif et le réel pour dévoiler l'élimination physique des penseurs, écrivains, journalistes et artistes considérés comme subversifs :

> *Peu importait que Tahar Djaout ait été assassiné dans sa voiture, alors qu'il portait son dernier article à la rédaction du journal, ses meurtriers surgissant derrière lui pour l'abattre de deux balles dans la nuque, ou qu'Abdel-Haqq ait été enlevé l'avant-veille de son assassinat devant la maison de sa mère à Sidi Mabrouk, alors qu'il allait discrètement lui dire au revoir avant qu'elle parte pour La Mecque. On avait découvert son corps la veille, une balle dans la poitrine et une dans le front. Il avait donc vu ses assassins au moment où ils tiraient. Il n'avait pas pu se défendre puisqu'il avait les mains attachées avec sa ceinture et un fil de fer. On l'avait trouvé face contre terre sur le bord de la route.*[3]

La liste des journalistes et des intellectuels assassinés est malheureusement longue. Ils étaient tous menacés, pourtant cela n'était pas une raison pour eux de se taire. Au contraire l'écriture leur était un défi, un combat où les forces n'étaient sûrement pas équivalentes. Il va de soi que ces intellectuels n'ont reçu aucune mesure de protection de la part de l'Etat ou bien encore certains n'ont pas voulu d'être protégés. Comment donc échapper à une mort certaine ? Et comment aussi ne pas écrire ?

---

[1] Said Mekbel, directeur du quotidien *Le Matin*, jusqu'à son assassinat, par deux balles dans la tête, le 3 décembre 1994, par « des islamistes ».
[2] Tahar Djaout, écrivain, journaliste, et directeur de la rédaction de l'hebdomadaire *Ruptures*, a été visé par un attentat islamiste le 26 Mai 1993. Touché par des balles à la tête il perd la vie le 3 Juin 1993.
[3] Ibid., p. 300.

Finalement, Abdel-Haqq avait passé ses derniers mois à faire sa propre oraison funèbre de trente-six façons, ce nombre étant celui de ses Compagnons et collègues exerçant ce métier de tragédie, de catastrophe et de mort, et qui avaient connu avant lui la même fin. Au moins, la mort ne pouvait le prendre par surprise. Quel que soit le chemin qu'elle emprunterait, il l'y avait précédée et l'avait déjà décrit. D'où que viendraient ses meurtriers, il les avait devancés, insultés et suffisamment défiés pour précipiter sa mort, la trente-septième sur une liste dont nul ne savait où elle s'arrêterait.[1]

D'autre part ce roman fait allusion à la complicité du régime et à son implication comme co-auteur du scénario de l'horreur. La répression exercée par le pouvoir est égale à la criminalité du fanatisme religieux. Cela apparaît à travers son recours à l'élimination physique des membres actifs des groupes islamistes, par le fait de faire disparaître des suspects ou bien encore des innocents dans des prisons pour de longues années et parfois pour toute la vie. Nasser, le frère cadet de Hayat, qui partage des convictions avec des groupes islamistes, choisit l'exil pour fuir cette destinée effrayante:

Depuis peu, ils relâchent tous ceux qui les dérangent, pour pouvoir les abattre hors des geôles, sous la couverture d'une mort accidentelle... Alors, quel choix me reste t-il à part l'exil? [2]

Dans le contexte de cette répression étatique, le corps devient l'otage d'une manœuvre politique et il doit subir les codes du troupeau :

[1] Ibid., p. 300 -301.
[2] Ibid., p. 187.

Adhérait-il lui aussi au parti du silence, rasant sa voix comme d'autres avaient brusquement rasé leurs toisons, tondu leurs convictions, redoutant les geôles qui guettaient les barbus? Nous vivions donc à l'ère des rasoirs! Ils abondaient enfin et envahissaient les souks avec la chute brutale des valeurs boursières et humaines. L'époque était-elle à l'abdication? Les rasoirs fleurissaient, et avec eux les slogans sur les murs, annonçant des temps difficiles. Les prisons se remplissaient de barbus et d'innocents qu'on raflait par erreur, pris entre deux feux, comme dans toutes les guerres.[1]

Le règlement de comptes entre l'État et les groupes islamiques ne supprime pas l'idée d'une continuité entre la violence exercée par les deux côtés. Hafid Gafaïti tente de trouver les termes de cette continuité. Dans son livre *La diasporisation de la littérature postcoloniale*, il écrit :

En bref bien qu'il existe une différence de degré entre la répression du régime "socialiste" et la barbarie des intégristes musulmans et leurs alliés laïques à l'intérieur de la sphère sociale et politique, ils sont en fait structurellement similaires. Les actes des premiers trouvent, jusqu'à un certain point, une continuation dans les crimes extrêmes des derniers […] La seule chose qui les distingue est qu'un groupe détient le pouvoir et que l'autre cherche à le lui arracher. En fait, au-delà de leurs contradictions tactiques du moment et de leurs luttes sous diverses formes pour des richesses économiques déclinantes, il existe une continuité qui est moins évidente au niveau de la politique, des structures économiques et de la politique sociale, mais étonnamment claire dans le domaine de la culture.[2]

[1] Ibid., p. 186.
[2] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale,* op. cit., p. 179-180.

Cette continuité peut expliquer l'ambiguïté qui entoure la simplicité avec laquelle étaient éliminés physiquement des penseurs, écrivains, journalistes, et artistes qui critiquaient les intégristes autant que les autorités, comme l'exprime la narratrice qui déplore la violence qui menace la vie de ses proches et particulièrement son amant journaliste:

> *Entre mon frère - l'islamiste poursuivi par le gouvernement -, mon mari - l'officier guetté par les islamistes – et ce journaliste - que pouvait occire un règlement de comptes entre les deux précédents -, comment échapper à la spirale de l'effroi ?*[1]

Hayat est à l'image du peuple algérien qui, traumatisé par la violence, essaie de retrouver son chemin dans un conflit civil.

1-4-3- Patrie meurtrière et malédiction

Dans *Le chaos des sens*, l'assassinat du président algérien Boudiaf apparaît comme un signe de l'atrocité de la patrie assassinant ses fils les plus dévoués :

> *Le 29 juin, à onze heures et vingt-sept minutes, l'Algérie assista en direct à l'assassinat de ses rêves. On attendait une ambulance qui ne venait pas. Et le drapeau algérien qui flottait sur l'estrade servit de linceul à un homme étendu par terre. Il était venu relever nos têtes, et nous forcions ses rêves à s'incliner sur une mare de sang.* [2]

[1] *Le chaos des sens*, op. cit., p.291.
[2] Ibid., p. 288.

Ce nationaliste et grand homme de la révolution est rappelé de son exil pour sauver un pays qui sombrait dans la misère et la violence, portant l'espoir d'un changement et d'une nouvelle vie, mais c'est la mort qui l'attendait et encore une fois la désillusion :

> *La patrie l'avait rappelé pour un règne de cent soixante-six jours. Aujourd'hui, en juin encore, elle lui, offrait un cercueil*[1].

L'assassinat de Boudiaf et la logique de la mort fratricide qui s'approfondit petit à petit dans le roman, contribuent à forger une nouvelle image de la patrie, celle d'une mère criminelle qui tue ses enfants et s'enfonce dans une folie de contradictions :

> *La patrie? Comment l'appeler par ce nom quand chaque tombe cachait un crime et chaque jour une tragédie? Cette patrie, nous rêvions de mourir pour elle, mais voilà qu'elle nous tuait de sa propre main ! Quel est donc ce pays qui, quand nous nous baissons pour embrasser son sol, nous surprend par derrière avec un couteau et nous égorge comme de vulgaires moutons? Cadavre après cadavre, nous le tapissons d'hommes qui avaient la stature de nos rêves et la force de notre fierté.*[2]

Nous trouvons cette idée de désespoir chez Khaled, le narrateur de *Mémoires de la chair*, déplorant l'injustice de sa patrie :

> *Aujourd'hui... après toute cette vie, après plus d'un choc et plus d'une blessure, je sais... on peut aussi être orphelin de sa patrie... Victime de son injustice,*

[1] Ibid..
[2] Ibid., p. 317.

de sa dureté, de son autoritarisme et de son humiliation. Il y a des patries sans instinct maternel... elles ressemblent à des pères. [1]

La patrie peut donc trahir, être sadique et criminelle en tuant ses enfants assiégés par son amour et son affection. La monstruosité de la patrie se révèle donc à travers cette image d'une mère ingrate qui au lieu d'inspirer l'affection et la prospérité, insuffle l'insécurité et l'hostilité :

Je ne comprends pas qu'une nation puisse avoir le cran d'assassiner un de ses fils. D'habitude, les nations ont l'instinct maternel. Elles rabrouent leurs citoyens sans pour autant en faire des ennemis à abattre. Mais chez nous, la nation peut vous assassiner sans même vous avoir rabroués! [2]

De ce conflit entre l'homme et son frère, entre la mère-patrie et ses fils-citoyens, il découle une logique d'autodestruction qui donne à cette guerre civile sa laideur et son caractère sanglant qui peuvent être conclus par cette scène :

Pendant quelques instants, les sirènes des ambulances militaires dominèrent la clameur. Les véhicules se frayaient un chemin pour ramasser sur leurs brancards des soldats algériens abattus par des armes algériennes. Certains étaient blessés. D'autres, mutilés, iraient attendre leurs familles dans les chambres froides de la morgue.[3]

---

[1] *Mémoires de la chaire*, op. cit.,, p. 243.
[2] Ibid., p. 255.
[3] Ibid., p. 315.

Entre *Mémoires de la chair* et *Le chaos des sens*, les configurations de la violence entrent en résonance entre le passé et le présent, et confirment la paternité entre la guerre de l'indépendance et la guerre contemporaine. Cette dernière s'apparente à la matrice de la première. Elle est en quelque sorte sa tragique récidive. Il fallait visiter l'histoire de la guerre d'hier dans le premier roman pour comprendre et définir la terreur d'aujourd'hui représentée dans le deuxième. Un pont est créé volontairement entre les deux romans. Il relie deux réalités de la violence, deux âges de la nation. Ce qui explique le sentiment de déjà-vu chez la narratrice quand elle découpe dans un journal la photo Abdel-Haqq victime de la violence d'aujourd'hui :

> *Un sentiment troublant de déjà-vu m'avait assaillie. Ce geste me renvoyait à mon enfance, à ce jour lointain, trente ans auparavant, où j'avais découpé dans le journal la photo de mon père, parue en première page, sous le même format. Mais les assassins de cette guerre lointaine étaient des étrangers, et la mort portait alors un nom plus noble que celui de crime.*[1]

Cette association entre deux martyres - le premier est d'une guerre nationale ; le deuxième est d'une guerre civile - est symbolique. Elle ne supprime pas la différence fondamentale entre deux temps, deux causes, mais se révèle comme signe d'un destin tragique où l'on sort d'une violence pour sombrer dans une autre, sans espoir de sauver le pays qui, depuis l'indépendance*, était entré dans l'âge de désespoir*.[2]

À travers les récits des corps mutilés, déchirés par des violences appartenant à deux différentes dimensions temporelles, Mosteghanemi témoigne de la vie de l'Algérien post -

[1] Ibid., p. 302-303.
[2] Ibid., p. 314.

colonial disloqué entre violence d'hier et violence d'aujourd'hui. Nous allons voir dans le sous-chapitre suivant comment Calixthe Beyala rend compte dans ces textes de l'impasse dans laquelle vit l'Africain actuel, et comment elle met en avant le rapport du corps aux différents types de violences qui sévissent en Afrique.

I-2- Corps et représentations de la Violence socio-politique chez Calixthe Beyala

Le thème de la violence marque profondément la production littéraire de l'Afrique subsaharienne. Son importance tient principalement à la place qu'il occupe dans l'histoire des peuples africains qui ont connu l'esclavage, la déportation, la colonisation, l'apartheid, les guerres civiles et les génocides. Son omniprésence s'inscrit dans une perspective de témoignage et de prise en charge du contexte socio-politique dans lequel se développe la littérature de ce continent. Selon Bernard Mouralis la genèse de cette littérature est influencée par un désir d'exprimer une protestation contre la situation faite aux peuples noirs depuis des siècles :

> *Cette littérature prend ainsi naissance à partir du moment où, parallèlement au souci de défendre la culture africaine, elle se propose comme objectif la représentation de la violence subie par ces peuples. Dès lors, l'écrivain travaille dans le présent, non pour une postérité plus ou moins lointaine. Ce qui compte pour lui, c'est essentiellement l'acuité du regard, plus que les préoccupations formelles, l'homme plus que la beauté des paysages.*[1]

Selon Mouralis l'écrivain africain de la période coloniale et post- coloniale ne peut pas échapper à l'engagement vis-à-vis des problèmes de son pays et s'isoler de la situation socio-politique qui affecte aussi bien la structure formelle que la thématique de ses textes.

Il s'agit donc de représenter la violence non pour elle-même, mais dans une perspective de dénonciation et de libération. Ce qui impose une recherche des causes et des

[1] Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants » in *Notre Librairie* N 148, *Penser la Violence*, Juillet-Septembre 2002, p.10.

facteurs susceptibles de générer ce phénomène de violence. Ainsi la plupart des textes africains ont en commun de repérer la violence dans des sources : le colonialisme, la bourgeoisie ou le néocolonialisme représentés dans les textes à travers un certain nombre des stéréotypes comme : le colon, le militaire, le chef d'état, le policier, l'administrateur, etc. Par ailleurs, il ne s'agit pas seulement de représenter et décrire la violence, mais aussi de l'écrire. L'expression « écritures de la violence » ne se réfère pas seulement à la littérature qui fait de la violence son thème majeur, mais aussi aux formes de l'écriture qui marquent, selon Georges Ngal[1], une rupture avec le conformisme, un ébranlement des règles et un refus du conformisme. Cette notion de rupture qui occupe une place de choix dans la réflexion sur les littératures africaines depuis quelques années renvoie explicitement à toute (r)évolution chronologique (changement d'époques qui autorise de nouvelles périodisations), thématique (surgissement de nouveaux thèmes), structurelle (renouvellement des structures du récit ou de la poésie) ou stylistique (contravention aux normes linguistiques et esthétiques établies). Il s'agit d'un changement observable dans le mouvement de la création littéraire, considéré comme coupure, discontinuité, modification et saut qualitatif. « Écrie la violence » s'accomplit donc dans la transgression des formes scripturaires. Il libère l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, par la religion ou par l'idéologie. Il est fondé sur la contestation et la dénonciation d'une situation initiale jugée inacceptable et sur le désir de recréer un ordre nouveau considéré comme meilleur.

Dans ce chapitre, nous allons analyser la corrélation entre l'écriture du corps et le thème de la violence socio-politique dans les œuvres de Calixthe Beyala, plus particulièrement dans les œuvres de notre corpus *C'est le soleil qui m'a brûlée* et *Femme nue,*

[1] Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

femme noire[1]. Nous avons jugé nécessaire de commencer notre analyse par un rappel des mutations socio-politiques que l'Afrique a connu après la décolonisation et l'indépendance, ainsi que leurs échos sur le terrain littéraire, afin de définir le contexte historique qui sert de toile de fond à l'œuvre de Beyala.

2- 1 - Indépendances politiques et roman africain postcolonial

Les années 1968 marquent la fin de la colonisation pour la plupart des pays africains[2] et placent au pouvoir des régimes dirigés par les Africains eux-mêmes. Livrés à eux même, les peuples africains ont vécu l'expérience de l'indépendance et ses épreuves accompagnées d'euphorie et d'abandon. La littérature de cette période historique du continent africain témoigne des changements et des mutations socio-politiques et économiques produits par la décolonisation : la montée des dictatures militaires, l'instauration des partis uniques, la récupération du pouvoir par des tyrans sanguinaires qui recourent à l'exil et à la délégation pour réprimer les peuples. Mimétique, la littérature africaine reproduit le réel, décrit des sociétés dans lesquelles dominent la loi du plus fort et l'anomie. Dévoilant la réalité de l'Afrique contemporaine, le roman africain postcolonial montre la complexité de la situation sociale et des luttes en cours. Ce roman se caractérise tout d'abord par le réalisme de fait qu'il mime fidèlement le monde réel. Ensuite il est de haute teneur idéologique car il s'est fixé une fonction politico-sociale en fustigeant les situations qu'il juge intolérables. Il est donc le lieu où s'expriment l'amertume et le désenchantement qui ont succédé aux indépendances. Les écrivains se sont mis à exprimer la perte de leurs espoirs et leur déception devant l'évolution

[1] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Stock, 1987, *Femme nue, femme noire*, Paris, Michel Albin, 2003.
[2] Certains pays africains, comme le Ghana, étaient indépendants depuis 1959, alors que d'autres continuent leur combat acharné contre des forces colonialistes qui refusent de lâcher et de céder.

« douloureuse » de leurs pays. Une évolution qui s'avère pour eux une longue descente aux enfers.

En 1968 une œuvre importante apparaît et provoque un grand changement dans l'histoire de la littérature africaine, *Le soleil des indépendances*[1] de l'ivoirien Ahmadou Kourouma. Son importance réside dans le thème aussi bien que dans l'écriture. Considéré comme l'œuvre phare d'une littérature de dénonciation et de protestation, ce roman fait le bilan de la période post-coloniale et dénonce avec virulence les iniquités des dictatures qui ont succédé aux systèmes colonisateurs.

En effet l'indépendance n'a pas mit fin aux souffrances du peuple africain et n'a pas apporté de solutions pour ses problèmes socio-politiques et économiques. Au contraire, au lieu de libérer les fortunes, instaurer les égalités et rendre la dignité aux anciens colonisés, elle n'a produit que la violence, la corruption, la pauvreté et la malnutrition. Les projets de l'indépendance ont été avortés par des régimes post-coloniaux corrompus qui n'ont rien changé des structures préexistantes et n'ont pas réussi à réhabiliter les valeurs du passé. Dans son article intitulé *Des formes variées du discours rebelle* Jacques Chevrier conclut l'image de cette Afrique démystifiée en ces termes :

> *Comme frappés d'un maléfique enchantement, les soleils des indépendances se révèlent en effet n'être qu'une cruelle imposture, et laissent alors apparaître le vrai visage d'une violence qui s'exerce à tous les niveaux d'une société marquée par l'arbitraire des pouvoirs, la corruption comme système de gouvernement et*

[1] Ahmadou Kourouma, *Le soleil des indépendances*, op. cit.

l'exacerbation des tensions entre une caste de parvenus insolents et la masse le plus souvent réduite à la plus abjecte sujétion.[1]

Dans les 70 les romans qui dénoncent plus au moins clairement la situation néo-coloniale des pays africains, la corruption des pouvoirs et l'écart grandissant entre les souches sociales se sont multipliés. Parmi lesquels nous citons *La Saison d'anomie*[2] du nigérian Wole Soyinka qui conçoit l'indépendance comme une (ré)appropriation et perversion du pouvoir. Pour lui la nation indépendante n'a fait que passer d'un règne à l'autre, de celui du colon à celui de la dictature faisant régner sur le pays une atmosphère despotique et corrompue. Ce qui a généré un état d'anomie et de déséquilibre social au sein desquels les échelles des valeurs et des normes se dissolvent et deviennent indéfinissables. L'anomie, dans ce sens-là, est synonyme du vide, de l'absence de toute règle et valeur nécessaires pour garder l'équilibre d'une société.

Le roman africain post-colonial développe donc la satire et la caricature des régimes africains qui n'ont pas pu tenir les promesses de l'indépendance. Il se caractérise par le désenchantement, la désillusion et la démystification. Mais son thème privilégié est celui de la violence dont la diversité des représentations littéraires dépend de l'idée de violence que les écrivains expriment dans leurs textes. Citons à titre d'exemple la représentation que fait le malien Yambo Ouologuem de la violence postcoloniale dans son célèbre roman *Le devoir de violence*[3]. Pour lui cette violence n'est pas un résultat de la colonisation mais *une composante de l'homme comme un être culturel et de désir*[4]. A travers l'histoire de l'échec d'une dynastie, l'auteur trace l'image d'une Afrique victime d'une violence sanguinaire qui est antérieure à l'arrivée des Européens et démonte la thèse qui dit que la violence est apparue avec l'arrivée

[1] Jacques Chevrier, *Des formes variées du discours rebelle*, in Notre Librairie N 148, *Penser la Violence*, Juillet-Septembre 2002, p. 63.
[2] Wole Soyinka, *La saison d'anomie*, (1973 London, Rex Collings) trad.E.Galle, Paris, P.Belfond, 1987.
[3] Yambo Ouologuem, *Le devoir de la violence*, Paris, Seuil, 1968.
[4]Jacques Chevrier, *Des formes variées du discours rebelle*, op.cit., p. 12.

des colonisateurs sur les terres africaines. C'est la violence traditionnelle qui est mise en lumière dans ce roman[1]. En mettant l'accent sur cette violence qui a fait son irruption dans le passé lointain de l'Afrique, Ouologuem ne dénie en aucun cas les conséquences désastreuses de la colonisation européenne, mais il cherche à établir un lien de continuité entre les deux aspects de violence. En réalité les colonisateurs blancs n'ont fait que jouer le jeu politique des dictateurs africains en servant l'un et l'autre de même objet : le peuple. Attaquant ainsi l'histoire, le romancier s'attache *à tracer l'image d'une Afrique précoloniale en proie depuis les premiers temps historiques à une violence sanguinaire. En procédant ainsi, Ouologuem privait les Africains d'un passé sur lequel ils pouvaient fonder leur combat contre la colonisation.*[2] Il montre que l'Afrique ancienne n'était pas ce paradis et que le nègre, ce bon fils de la nature, n'est qu'un homme sauvage et cruel vendant ses frères et utilisant bien avant l'arrivée des blancs, les armes de toujours : exploitation, menace, et meurtre. Ouologuem désespère les Africains d'un passé sur lequel ils pouvaient fonder leur image du peuple élu à cause de sa souffrance. Mais ce désespoir est constructif, capable de libérer l'Africain d'une histoire lourde et accablante et rendre l'action possible.

Les romans des années 70 et 80 ont continué à dénoncer les fléaux modernes des sociétés africaines : corruption, népotisme, violence socio-politique… etc. Des romans comme *Le cercle des tropiques* et *Le récit du cirque de la vallée des morts*[3]du guinéen Alioum Fantouré ont pris en charge la dénonciation des dictatures qui sévissent sur une partie de l'Afrique et de l'absurdité monstrueuse du culte organisé de la personnalité du tyran.

---

[1] Il est à noter ici que peu d'écrivains noirs ont traité objectivement la manifestation de cette violence traditionnelle. Pour des raisons de nationalisme et de sentiment d'unité africaine, la plupart des écrivains préfèrent passer sous silence cette réalité fondatrice pourtant de toute structure authentique des rapports entre les populations arabes ou islamisées et les non-musulmans d'Afrique noire. Ils se sont préoccupés plutôt et pour les même raisons, de montrer la violence coloniale qui implique les colonisateurs européens et se manifeste dans plusieurs domaines : économique, politique, culturel et spirituel.

[2] Bernard Mouralis, *Les disparus et les survivants*,op.cit., p.12.

[3] Alioum Fantouré, *Le cercle des tropiques* (Paris, Présences Africaines 1972), *Le récit du cirque de la vallée des morts* (Paris, Buchet-Chastel, 1975).

D'autres romans ont décrit un paysage de pure violence comme *La vie et demi*, *L'état honteux* et *L'anté-peuple* [1] du congolais Sony Labou Tansi qui dénoncent un univers social hostile et inhospitalier appelant à toute sorte de violence : violence physique (crimes et agressions), psychologique et culturelle (magie, sorcellerie, rites et codes sociales), politique (violence étatique et idéologique) et enfin verbale (injures et agression verbales). Sur le même plan, *Toiles d'araignées*[2] du malien Ibrahima Ly dresse le tableau d'une société livrée à la pure violence dont l'épicentre est le milieu carcéral. Le climat apocalyptique de « *Le pacte du sang*[3] » du zaïrois Pius Ngandu Nkashama met en scène un univers fait de mort et d'extrême violence : trafic des corps, des organes humains, de fœtus orchestré par un pouvoir paranoïaque meurtrier. D'autre part « *Cannibale*[4] » du zaïrois Baenga Bolya raconte les terreurs de la guerre civile qui a frappé le pays.

Faisant partie de cette génération d'écrivains, Calixthe Beyala procède à une dénonciation des maux de sa société, à une critique des régimes politiques en se révoltant contre l'anomie dans laquelle vivent les Africains. L'écriture de la violence fonctionne comme un moyen pour lutter contre la décadence des pensées, le cynisme des pouvoirs et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens. Dans ses textes le corps sert comme support idéologique d'un discours sur le phénomène de la violence politique et sociale.

---

[1] Sony Labou Tansi : *La vie et demi*, op. cit ; *L'état honteux* (Paris, Seuil, 1981), *L'anté-peuple* (Paris, Seuil, 1983).
[2] Ibrahima Ly, *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, impr. 1985, cop.1982.
[3] Pius Ngandu Nkashama, *Le pacte du sang*, Paris, L'Harmattan, 1984.
[4] Baenga Bolya, *Cannibale*, Ed ; Pierre-Marcel Favre, 1986.

2- 2 - Corps et violence étatique :

Les fictions de Beyala se déroulent dans des milieux urbains issus de la décolonisation et formés des débris laissés par la civilisation blanche. Les quartiers pauvres et les bidonvilles sont peuplés par des villageois et anciens paysans qui ont déserté leurs villages pour le monde civilisé. Mais très vite, ils perdent leurs illusions devant la réalité dévorante de la ville qui les isole dans des quartiers déshérités :

> *Tous ont déserté leurs champs au village avec juste assez d'argent pour payer le train et venir au pays de la culture et de la civilisation, pour manger et boire du « civilisé » en attendant que la civilisation les mange. Et ils arrivent là, jeunes loups aux abois, déracinés volontaires accrochés à leur concentré d'illusion, ils arrivent là pour découvrir que d'autres encore plus avides du «civilisé » qu'eux, ont déjà pris possession de tout.*[1]

La première génération déracinée n'a pas seulement perdu pour toujours le bonheur qu'elle espérait, mais elle a aussi produit des générations qui vivent elles-aussi écrasées par « *la civilisation* » qui les consomme et les liquéfie :

> *Ils ne rentreront plus chez eux, ils attendront là, crevant la dalle avec des accès de fièvres nostalgiques et des diarrhées progressistes se liquéfiant dans la crasse comme un morceau de chocolat au soleil. Bien sûr leurs enfants tètent du*

[1] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Stock,1987, p. 96.

«civilisé» et arrivent même à fabriquer des ballons avec des pneus, mais les parents, eux, ne savent plus rien[1].

Dans ce monde cruel, les habitants des bidonvilles sont démunis de tout droit à la parole ; ce n'est pas eux qui parlent, décident et possèdent. Leur sort ne leur appartient pas mais il appartient aux riches familles de la ville « *aux de Kade, de Wande, de Kondo, d'Ekani… Tous ces nobles depuis peu, ces «sixteen blacks» qu'on croise dans les hôtels" suintant la convoitise dans leurs costumes trois-pièces.* [2] »

La parole appartient au pouvoir politique exerçant sa tyrannie sous plusieurs formes comme le parti unique, les médias, les forces armées, la police et l'appareil judiciaire. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la présidence qui est l'incarnation suprême du pouvoir politique fait tout pour embellir son image devant les visiteurs étrangers, mais au détriment des *ventres-creux*[3]. Ainsi pour éviter des problèmes de genre diplomatique ou journalistique, l'Etat a prêté beaucoup d'attention à une rue unique du QG, car elle relie l'aéroport et la présidence alors que le reste du quartier est plongé dans un état de décadence et de pauvreté :

Le gouvernement veille à ce que les fouteurs de merde étrangers n'aillent pas raconter de sornettes chez eux. Pour cela, on a goudronné la rue sur trois cents mètres, on a peint toutes les maisons en bleu et on a interdit le petit commerce sur le trottoir. Les qugétistes, au début, étaient drôlement contents de ces mesures. Ils les appelaient «hygiène publique» et, durant de longues années, armés de leur patience hilare, ils ont attendu que l' « hygiène publique» touche le cœur même du QG[4].

---

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Expression empruntée à Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op.cit., p. 88.
[4] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *op.cit.*, p.95.

L'Etat corrompu n'hésite pas à présenter une fausse image du pays, pour éviter un jugement défavorable qui peut menacer ses propres intérêts. Alors qu'il ne fait rien pour améliorer les conditions de vie des citoyens :

> *Mais le temps a coulé. Ils sont toujours là, prisonniers ambulants attachés à leurs crasses, leurs lopins de terre sur les bras, économisant sur tout, envieux des Blancs qui claquent du fric dans les hôtels. Ils ne vous avoueront jamais qu'ils n'attendent plus*[1].

Au contraire le régime politique installe un système de répression et de brimades pour étouffer toute possibilité d'opposition ou de contestation. Son arme suprême est la violence, et son principal instrument pour garder le pouvoir est incarné par les forces armées et les policiers qui imposent une atmosphère cauchemardesque que Beyala essaie d'identifier : *Ce n'est pas la guerre, mais l'ange de la paix s'est oublié*[2].

2-2-1- Pouvoir Maléfique

Calixthe Beyala met en scène un pouvoir maléfique et destructeur avec ses relais et ses instruments ; les armés, l'appareil judiciaire, dont le fonctionnement consiste à impliquer la population dans un enjeu d'aliénation et de violence. Une violence physique répressive qui ne vise pas la correction des délinquances, mais aboutit plutôt à graver dans les mémoires et les consciences la terreur et la douleur. Dans ces rapports de force, le corps se définit comme un terrain privilégié pour soumettre et assujettir les citoyens. Car c'est par le biais de la souffrance infligée aux corps que l'Etat se protège contre toute possibilité de révolte ou de

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 93.

contestation. La violence est omniprésente, elle peut surgir à n'importe quel moment, pour assiéger les consciences des individus, briser leurs aspirations et les laisser seuls en face de leur angoisse. Dans cette logique étatique, la violence fonctionne comme une garantie de la soumission des citoyens qui vivent paralysés par la peur et la menace :

> *Que faire? Lever les yeux au ciel et implorer la pitié? Courir jusqu'à ce qu'une balle arrête la fuite? S'écraser dans la poussière pour se retrouver?*[1]

Le peuple opprimé ne peut pas contester et réclamer ses droits et son extrême ambition sera de racheter la paix par le silence. La violence corporelle, l'humiliation et la menace sont donc les attributs du pouvoir tentaculaire et toutes les éventualités d'y échapper finissent par l'échec et le désespoir. L'individu se trouve confronté à une situation de blocage qui semble sans fin. Comme dans ce cauchemar que fait Irène de *Femme nue femme noire* où elle fait confiance à un policier qui finit par l'étrangler :

> *Hypnotisée, je me laisse happer par ses mains. Elles sont tendres et douces, ses mains. Puis ces mains câlines entreprennent de m'étrangler. Je pousse un hurlement et oure les yeux.*[2]

D'autre part la romancière montre le caractère cyclique de ce phénomène de violence qui se renouvelle et apparaît comme un signe de l'instabilité politique : « *Il y a encore d'autres peurs, d'autres cris, d'autres sangs que seules ses larmes pourront laver.* » Il est donc impossible de supprimer la souffrance mais il y aura toujours des larmes pour l'oublier et

[1] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op.cit., p. 93.
[2] *Femme nue, femme noire*, op.cit., p. 43.

retrouver la consolation : « *Il y aura aussi d'autres consolations, d'autres beautés, la beauté comme le rire évanoui de la femme, le rire sans fin, étendu dans toujours.*[1] »

2-2-2- Banditisme masqué

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* la présence des militaires est décrite d'une façon répulsive et sombre. Leur descente sur le QG inspire la peur, leurs attitudes et leurs propos s'inscrivent dans la violence et l'humiliation :

> *Des soldats, mitraillette au poing, débouchent de partout, cernent la rue, pénètrent dans les maisons. « Que personne ne bouge! Vérification de papiers » · De partout, les ordres fusent, on les fouille, on réclame les cartes d'identité et de vote, on frappe. Près des qugétistes couchés pour longtemps, elle a vu des femmes pleurer, des enfants hurler de peur.*[2]

Ce passage manifeste la violence de par sa syntaxe hachée par des points de ponctuation, mais aussi de par son lexique, où nous remarquons la présence d'un registre de l'horreur et de la peur à travers l'usage des mots et des verbes comme « *mitraillette, fouille, frappe, pleure, hurler, peur* ».

On outre que la violence, les soldats dévalisent les citoyens qui brutalisés et humiliés se trouvent démuni par la force de ce qu'ils possèdent :

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op.cit., p. 93.
[2] Ibid., p. 92.

Là-bas dans les maisons vidées de leurs habitants, les soldats embarquent les radios-cassettes, les tourne-disques, les frigos.[1]

Par ces aspects de violence et de corruption, ces militaires se rapprochent des bandits qui terrorisent la population. En effet, tous les deux affolent au même degré les citoyens

Cette brutalité caractérise aussi les agents de police. Car, à l'instar des militaires, les forces policières n'inspirent pas non plus la confiance. Alors que la nature de leur travail consiste à assurer la sécurité des individus, leur présence s'accompagne toujours de la violence et de la terreur. Irène dans *Femme nue, femme noire* connaît cette terreur. Le cauchemar qu'elle fait montre à quel point la violence policière hante même l'inconscient de l'individu :

Des policiers mettent le feu. Des flammes lèchent la façade. Des cris fusent. Les vitres éclatent. Des gens courent. Des vitres éclatent. Des gens courent. Mes dents claquent malgré la fournaise[2].

Le cadre carcéral fait partie de l'appareil judiciaire qui terrorise les individus et les immobilise dans leur peur. Décrite comme une *alvéole aussi noire qu'une tombe,* la prison est présentée comme un lieu meurtrier, un lieu satanique où les prisonniers vivent de cruelles souffrances. Suite à un vol qu'elle commet, Irène se cache pendant longtemps, terrorisée par l'idée d'être attrapée par la police et amenée à la prison de *Konangué où les prisonniers préfèrent se suicider que de vivre dans cette alvéole aussi noire qu'une tombe.*[3]

---

[1] Ibid., p. 93.
[2] *Femme nue, femme noire*, op.cit., p.42.
[3] Ibid., p. 45-46.

2-2-3- Corps dominant, corps dominé

Le corps du soldat ou du policier est l'opérateur qui transmet et applique la violence administrée par l'État sur le corps de la victime. Dans la confrontation entre les soldats et les citoyens, le corps-soldat est toujours le dominant, alors que le corps-victime subissant la violence s'inscrit dans la soumission et la faiblesse. Il devient le lieu où s'inscrivent la douleur et l'aliénation.

Le personnage du soldat incarne la violence, le crime et la force menaçante. Sa morphologie dévoile sa force physique et sa brutalité. C'est un homme qui a l'habitude de la mort comme elle l'exprime Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* :

> *Elle lève les yeux sur le soldat. Grand avec des biceps comme des bûches et des jambes comme des poutres. Il suinte la violence, le crime, son visage fermé ne semble pas avoir souvent ri. Aux épaulettes rouges, elle a compris que le kaki était caporal-chef* […] *L'homme est de cette mort animée qui a l'habitude de tout toucher, de tout déplacer et de tout ranger à sa guise*[1]

Le corps - soldat est un corps fortement marqué, il est porteur de signes de force et de menace. Alors que le corps de la victime, immobilisé et rejeté par terre, se retrouve sous le signe d'humiliation et de dévalorisation :

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 93.

Elle a senti la terre se dérober sous ses pieds. Un soldat l'avait saisie au collet et projetée nez contre terre. Des centaines d'hommes, de femmes et d'enfants, tenus en joue par les flics, l'ont rejointe[1]

Le corps-victime est un corps où s'inscrit la souffrance :

Un coup de crosse dans les côtes. Douleur fulgurante, Elle se retient de hurler[2]

2-2-4- Consommation/consumation

Le rapport de force entre les dominants et les dominés se traduit physiquement par la suprématie corporelle des premiers au détriment des derniers, et se définit comme un rapport de « Consommation/Consumation ». Ce concept développé par Joseph Tonda dans son livre *Le souverain moderne* désigne non seulement la consommation et la consumation des biens et des marchandises pillées, mais aussi désigne la destruction des corps ethnicisés et sexualisés :

corps vécus comme incarnation du différend de classe qui oppose les démunis, les dominés aux dominants, mais qui laisse apparaître ce différend sous forme fantasmatique de l'ethnicité et de la sexualité, surtout lorsque le corps à détruire est un corps dominé (jeunes et femmes)[3]

Le viol fait partie de la violence exercée par les armés sur les citoyens et touche principalement la gente féminine. Il s'agit du pillage du corps féminin, il s'agit de le

[1] Ibid., p. 92.
[2] Ibid.
[3] Joseph Tonda, *Le souverain moderne : le corps du pouvoir en Afrique centrale, Congo, Gabon*, Paris, Karthala, 2005, P.199-200.

consommer et de le consumer. Le caporal-chef conduit Ateba dans un *hangard* désaffecté pour la violer. Ateba ne résiste pas, elle donne son corps pour garder sa vie. Beyala présente le viol comme acte de consommation et de consumation où le corps de l'héroïne se transforme en objet, en marchandise à consommer :

> *Ateba coule dans ses bras, le divorce du corps et du corps doit être consommé, debout, l'âme pute! Laisse-toi couler dans ses bras, Ateba. Fais pas la grimace lorsqu'il t'embrasse sur la bouche. Dégage-toi gentiment, souris et parle-lui. Vante sa beauté et son intelligence.*[1]

Cette représentation métaphorique du viol comme « un pillage de corps », où les actions sur le corps humain sont vécues et reconnues comme des actions sur le « corps des choses » et *vice versa*, rend indiscernable la valeur d'un corps et celle d'une chose. Joseph Tonda soutient que le rapport aux corps, aux choses et au pouvoir en Afrique, est instruit et administré par une puissance hégémonique qui est le Souverain Moderne[2]. Une puissance incite aux meurtres, aux viols, aux infanticides et à détruire les liens sociaux placés par la norme sociale au-delà du viol, du meurtre. Elle peut se lire sous la forme d'*un rapport social de violence*[3] qui caractérise les liens intimes des individus à eux-mêmes, aux autres et aux choses. Elle affecte aussi bien les agents qui la conçoivent et l'organisent que ceux contre lesquels elle s'applique directement. Ainsi la possession du corps d'Ateba par le soldat semble être l'effet indirect de la violence du Souverain moderne sur l'imagination et le corps du soldat :

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 94.
[2] Dans son livre *Le souverain moderne* Tonda crée la notion du « Souverain moderne » et la définit comme une puissance constituée à la fois par les fantasmes et les réalités, les esprits et les choses, les imaginaires et les matérialités constitutifs des puissances contemporaines en interaction du capitalisme, de l'Etat, du christianisme, du corps, de la science, de la technique, du livre et de la sorcellerie. Son principe est la violence de l'imaginaire, violence du fétichisme.
[3], *Le souverain moderne*, op. cit., p.13.

Maudis les mauvais citoyens qui l'obligent à travailler alors qu'il serait si bien chez lui.[1]

Le bourreau s'avère donc victime d'un système qui le manipule, l'incite à exercer la violence et à mener une vie qu'il n'a pas choisie. Il reçoit lui-même la violence, la transforme et la transmet aux autres. Le bourreau et la victime sont donc issus de la logique constitutive du *Souverain moderne* qui consiste à produire des agents sociaux, individus, et groupes qui administrent la violence comme forme de rapport aux corps, aux choses, et aux imaginations.

2- 3 - violences ordinaires :

Au-delà de la violence étatique, le quotidien des africains connaît d'autres aspects de violence. Il est évident que l'Etat administre la violence sur les corps et les imaginations par ses armées, ses prisons, ses administrations etc. Mais elle détient en partie le monopole de la violence et de la répression physique. Les violences qui nous intéresseront ici se distinguent par leur nature de la violence étatique. Elles se caractérisent par sa banalité. De fait elle fait partie du quotidien des Africains.

Dans son roman *Femme nue femme noire,* Calixthe Beyala dépeint un monde chaotique où la violence a pris des racines dans la vie quotidienne des individus et est devenue une banalité :

Les gens chez nous passent peu de temps à travailler, énormément de temps à se battre. Sans doute parce qu'ils ont déjà vécu tant de passés qu'ils n'ont plus

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p.94.

d'avenir, ce qui explique qu'ils se battent en permanence. Toujours des bruits, toujours des vagues, comme si la vie ne pouvait supporter le moindre calme.[1]

Les violences quotidiennes puisent leur force et leur continuité dans le contexte anomique dans lequel se déploient les rapports sociaux. Ce contexte est celui des sociétés africaines issues d'une longue histoire faite d'oppressions, d'inégalités et de misères. Entre le passé brutal qui porte le seau de la colonisation et le présent marqué par les instabilités politiques des régimes post-coloniaux, les Africains ne réfléchissent plus à l'avenir. Accablés par le chômage et la misère, ils ne peuvent plus fonder des relations sociales selon les normes en s'orientant à l'aide de normes. Par conséquent, les liens sociaux et familiaux se trouvent fragilisés par les inégalités économiques, en même temps que les revendications identitaires et culturelles se renforcent en favorisant les conflits.

D'autre part, l'anomie qui caractérise la société africaine est entendue au sens large comme situation où le système global, sensé maintenir la cohésion sociale, a perdu totalement ou partiellement sa légitimité, sa rigueur et son efficacité. Le pouvoir étatique perd son statut de protecteur et de référent, et la loi qui ne protège pas les citoyens n'est plus respectée. Dans cette situation d'incertitudes normatives les citoyens n'ont plus confiance à la loi étatique et ne recourent plus à la justice formelle pour faire valoir leur droit quand ceux-ci sont violés. C'est à partir de là que naîtront des appareils de justice « hors État ». Des justices non formelles exercées entre les individus, comme les vindictes populaires ou les lynchages pratiqués par la population, sans recours à l'appareil judiciaire, pour châtier les malfaiteurs et les coupables désignés d'avance par la rumeur. Les lynchages font partie des violences ordinaires dont les victimes sont les membres de la société les plus fragiles et les plus pauvres.

[1] *Femme nue, femme noire*, op. cit., p.187.

Beyala met en scène un cas limite qui illustre cet aspect de violence ordinaire pratiquée dans beaucoup de pays africains sous forme collective contre une catégorie sociale précise, à qui on attribue le qualificatif de « voleurs ». Considérés comme responsables de l'échec et du malheur communautaire, les voleurs sont battus brutalement par la communauté. Les habitants du quartier administrent la mort aux voleurs en les accusant d'être complices des forces ennemies et concurrentes sur le même territoire que sont en l'occurrence les forces policières. Irène décide de mettre fin à sa fuite et de retourner dans son quartier après une longue absence. Mais son hôtesse Fatou la met en garde devant le danger qui l'attend si elle rentre chez elle. Étant voleuse, Irène risque de payer sa vie contre un larcin dont le butin n'est autre chose qu'un bébé mort. Plus tard Jean-Claude, un adolescent qui s'est lancé dans le banditisme, l'informe que les habitants du quartier attendent son retour pour la tuer et qu'ils ont déjà massacré quatre voleurs du quartier.

En pleine conscience du risque encouru, Irène prend le chemin du retour, défiant ainsi son destin :

> *Je vais subir la foudre des hommes et le jugement des femmes. J'en suis si consciente que je tente de m'insurger contre ma disgrâce. Je veux rester maîtresse de ma peau ou, du moins, de ce qu'il en reste*[1].

Sa nostalgie pour sa maman, son envie d'oublier le passé et de recommencer une nouvelle vie dans le cocon maternel, ne lui épargnent pas la colère de la foule. Les habitants de son quartier décident de l'exécuter sans jugement. Les femmes, la marmaille et les hommes participent tous, d'une façon ou d'une autre, à sa condamnation. La foule est

[1] Ibid., p. 198.

partagée entre des acteurs qui ont organisé et exécuté l'acte du lynchage, et des spectateurs qui y participent par leur consentement et leurs réclamations. La présence de cette foule ameutée est « la caution judiciaire » de l'acte du lynchage. Elle donne la légitimité à l'acte criminel, transforme le lynchage en justice et le lieu de « la mise à mort » en lieu de tribunal.

A travers la lecture, nous sentons l'ascension de la violence dès l'hostilité des lieux et les regards haineux attaquant l'héroïne :

> *D'abord je ne vois rien, n'entends rien. Il ne se passe rien. Puis, très lentement, des regards haineux me guettent et s'accrochent à ma nuque. La clameur est encore inaudible, une menace suspendue quelque part.*

Puis l'on passe à l'identification de la voleuse, les menaces verbales et les accusations :

« - *La voleuse de cadavre est de retour*[…]... *Elle fait maintenant dans le trafic d'organes humains… Elle les expédie à ses complices en Europe* ».

Puis c'est le verdict :

« - *Voleuse de cadavre! On va te pendre sans jugement!* »

et finalement la mise à mort en pleine rue et en plein jour:

« *Monsieur Doumbé me donne le premier coup. J'ai la gorge nouée, alors j'éclate d'un rire grotesque. Je ris encore lorsque monsieur Souza me frappe à son tour. Puis, je ne sais plus... Je suis un amas de chair à claques, à fouets et à pieux.* »[1].

Cette scène reflète la violence qui caractérise le quotidien des Africains. Une violence ordinaire qui fait partie de l'histoire réelle et s'inscrit dans la mémoire collective mais ne se configure pas dans les pages de l'histoire officielle. En réalité les crimes du lynchage se répètent pour devenir des faits banals qui s'accomplissent dans l'indifférence totale de la société et sous le silence de l'État. Ils mettent en question la sécurité de l'individu et la confiance aux autres, même les plus proches. Ainsi la plupart des victimes sont condamnées à tort par leurs voisins ou leurs concitoyens et parfois par leurs familles. Quand Irène est confrontée à ses assassins, elle les reconnaît et les nomme. L'absurdité qui caractérise la simplicité et la facilité avec lesquelles un individu peut être tué par des gens qu'il a longtemps connus et fréquentés, témoigne de la destruction des liens sociaux et familiaux à l'intérieur du groupe. En outre, L'indifférence à la souffrance des victimes, surtout quand celles-ci sont proches, efface l'esprit de la solidarité et se révèle comme l'aspect extrême de la violence ordinaire.

Dans un contexte de paresse intellectuelle, d'insécurité psychologique qui réveille l'imaginaire populaire, les superstitions et leur donne un statut du réel, la justice populaire prend des tournures imprévisibles et incontournables. Il suffit par exemple qu'une personne soit accusée publiquement à tort ou à raison de quelques maladresses socialement reprochables pour que la collectivité l'inculpe des plus grands délits. C'est ce qui est arrivé pour Irène qui n'a pas commis que des simples larcins, le dernier était un sac qui contenait par hasard un cadavre de bébé. Elle est très vite accusée d'être non seulement une complice de la

[1] Ibid., p.221-222.

police mais aussi voleuse de cadavre et trafiquante en organes humains qu'*elle* […] *expédie à ses complices en Europe, boulevard Saint-Denis.*[1] Des soupçons amplement suffisants pour qu'elle soit massacrée par les gens de son quartier sans savoir ce qu'il en est exactement. On a déjà signalé que ces justices non-formelles s'expliquent par le manque de confiance dans les forces de l'ordre qui ne font rien pour protéger les droits des citoyens. Ajoutons à cela que les Africains par leur culture, leur croyance à la sorcellerie et aux fétiches, sont aptes à donner au fait irréel la consistance du fait réel. La plupart des crimes de lynchage commis sans jugements et sans réflexion, sont basés sur l'imaginaire et le fétiche[2].

2-3-1 - La cruauté et son acheminement physique

Les actes de lynchage se terminent généralement d'une façon dramatique où les victimes subissent des supplices et trouvent des morts atroces. Les personnes qui les organisent relèvent de la bestialité voire de la barbarie. De fait ils vont jusqu'à supplicier la victime en lui coupant les organes sexuels, en la violant ou encore en la brûlant vive. Dans *Femme nue femme noire,* Beyala met l'accent sur ces pratiques délibérément cruelles. Elle décrit la mise à mort des voleurs avec des images brutes qui réfèrent à la réalité :

> *Short le voleur. Ils l'ont battu à mort. Ils ont coupé son sexe, l'ont enfoui dans sa bouche avant de jeter son cadavre dans un ruisseau. Thomas est mort aussi. Ils ont entouré son cou d'un pneu, ils l'ont arrosé d'essence, puis ont fait craquer une allumette.*[3]

[1] Ibid., p.219.
[2] Nous pouvons citer à titre d'exemple la mise à mort des « voleurs de sexe » qui, d'après la rumeur, auraient le pouvoir de faire disparaître, par un simple contact épidermique, les attributs génitaux des honnêtes citoyens les (mâles).
[3] Ibid., p.214.

Ainsi était le sort des voleurs désignés coupables par leur quartier. Mais le supplice que subit Irène est différent en tant que femme. Ses bourreaux ne se contentent pas de la briser sous leurs coups, mais ils accomplissent leur acte par le viol pour, comme le dit la narratrice, *exorciser leur colère*. L'exécution qui se couronne par un acte cruel gratuit, celui du viol, nous amène à réfléchir sur l'usage gratuit de la cruauté dans les actes de lynchages.

Identifier la cruauté, reconnaître sa bavure exagérée et ses surenchères s'avère possible, mais la tache est plus compliquée quand il s'agit d'expliquer l'acte cruel, de lui trouver un sens et une fin :

> *La cruauté est dénoncée comme surcroît de l'action, sa bavure exagérée donc insignifiante, qui ne change rien à la victoire : elle est dénuée d'intérêt théorique puisqu'elle ne propose aucun autre contenu que sa propre surenchère.*[1]

En effet le geste violent casse la chose ou l'ennemi en tant qu'obstacle, alors que le geste cruel veut plus que la défaite de l'autre ; il veut l'abîmer, le déconstruire et l'avilir. La cruauté veut faire souffrir sa victime. Cette dernière doit assister avec toute sa conscience à l'acheminement de sa propre défiguration, doit vivre la douleur dans son corps, une douleur qui avance et s'intensifie lentement jusqu'à l'achèvement :

> « *Je me laisse tomber, me recroqueville sur moi-même pour laisser à la douleur le temps de me détruire »*[2].

Avec des mots crus, Beyala décrit la mort cruelle d'Irène et son supplice :

---

[1] Véronique Nahoum-Grappe, « L'usage politique de la cruauté » *in De la violence I*, séminaire de Françoise Héritier, ed : Odile Jacob, Paris, 1996 ; P. 290.
[2] *Femme nue, femme noire*, op. cit., p. 222.

Les coups pleuvent sur mon corps. Ils brisent mes hanches comme des brindilles. Ils éclatent ma nuque. Je ne me débats pas. Je ne crie pas et aucune larme impudique ne coule de mes yeux. Ils redoublent leurs coups. J'ai mal, atrocement mal. Très vite le sang m'aveugle, exalte leur envie de frapper avec plus de violence. Et le sang, le sang rouge sur la terre les excite de plus belle. Mon visage est lacéré, mais en ai-je encore? […] *Silencieux, ils me traînent entre les vieux pneus. Ils déchirent mes vêtements. Ils me violentent pour exorciser leur colère. Je perçois les mouvements de leurs sexes dans mes entrailles douloureuses. Je sens leurs souffles chauds. Ensuite ils me ramènent au bord de la route, m'abandonnent, nue, les jambes écartées. »* [1]

L'image des bourreaux qui *s'exaltent* à la vue du sang leur accorde un caractère bestial et nous rappelle la scène des animaux sauvages dévorant leur proie. Le sang les excitent, les aveuglent, les poussent jusqu'au bout de leur délire. Et puis le viol « collectif » vient pour affirmer ce caractère bestial : une surenchère gratuite mais qui semble indispensable pour atteindre l'extrême cruauté. Cet acharnement pour accomplir l'acte criminel est l'une des caractéristiques du geste cruel.

2-3-2- Le contexte du geste cruel

Pour comprendre les excès baroques de la cruauté, il faut lui trouver un contexte, des paramètres et des causes. Car nous ne pourrons pas trouver de raisons pour la cruauté, qui reste impensable et irrationnelle. Pour l'évacuer de l'analyse il faut lui trouver une cause :

[1]Ibid., p.222.

Cette psychologisation de la cause des atrocités ou leur inscription dans un contexte culturellement compréhensible permet d'évacuer la question de leur évènement[1].

La cruauté avec laquelle Irène a été mise à mort semble trouver une cause dans la rage des bourreaux, dans leur haine qu'il leur faut évacuer et exorciser. Ici la douce mort ne suffira pas pour assouvir la haine, il faut aller au-delà de la douleur, au-delà de la mort. Le viol, vu comme acte bestial, se traduit aussi comme une volonté d'avilissement, d'humiliation de la victime qui est ici du genre féminin - châtiment adéquat pour une victime-femme. C'est donc le corps de la victime qui représente le terrain où s'inscrivent tous les fantasmes cruels du bourreau. Lors de sa condamnation, la victime enlaidie, démunie de toute dignité humaine, ne compte plus ni pour les bourreaux ni pour le group. Irène « n'est rien » et par conséquent la tuer, la violer n'est pas un évènement.

La rage semble une cause suffisante pour que le cruel aille au bout de son geste, mais aussi nous pouvons ajouter que dans le cas du lynchage c'est aussi l'impunité qui augmente la probabilité des excès :

L'impunité change l'atmosphère de l'action et la représentation même du crime aux yeux de la victime comme du criminel: l'idée que ce dernier est passible des lois modifie la position de la victime et diminue l'impact de la cruauté au moment même où elle est perpétrée.[2]

L'impunité qu'entraîne l'incapacité du pouvoir central à faire respecter la loi constitue un contexte propice à la cruauté et à son programme : tortures, viols et assassinats. Les

[1] *L'usage politique de la cruauté,* op. cit., p.295.
[2] Ibid, p.308.

auteurs des crimes de lynchage ne sont pas jugés par l'État. Il n'y a aucun risque donc pour eux d'être poursuivis par la justice. Ici et maintenant, la justice, ce sont eux qui la représentent.

Un autre facteur qui encourage le geste cruel, c'est la facilité de commettre le crime. Quand Irène ne manifeste aucune résistance contre les coups qui la brisent, et quand son corps se transforme en *amas de chair à claques, à fouets et à pieux*, ses bourreaux redoublent les coups. La fragilité du corps de la jeune fille et sa faiblesse tentent le cruel par le spectacle même de cette innocence et cette fragilité. C'était donc trop facile de la violer à la fin, trop tentant de piétiner ce corps féminin brisé et sans défense :

> *La facilité est comme un puits attirant, une sorte d'invitation vertigineuse, une sorte d'invisible psychotrope qui n'attire pas que le méchant, mais tout le monde*[1]

Cette domination sexuelle du corps de la victime, incarnée par le viol, ne reflète-elle pas en quelque-sorte une envie de posséder l'autre, et *une tentative d'épuiser l'hétérogénéité d'autrui, de faire le tour de sa différence* ? Une envie de s'approprier un droit qu'on n'a pas ? Par conséquent « violer » est le synonyme de « transgresser » et « envahir » : une invasion du corps de la victime qui veut détruire son intimité. Quelque que soit son interprétation le viol au vu et au su du groupe, pratiqué par des voisins, des personnes proches de la victime, nous laisse un peu perplexes face à sa nature énigmatique et à sa réalité impensable.

D'autre part, il est évident que le caractère collectif de l'acte de lynchage procure la légitimité du crime aux yeux de ses exécuteurs. Quand l'acte criminel est béni par le group, la porte s'ouvre à toute forme de cruauté. L'esprit collectif émane, dans ce cas-là, d'un besoin

[1] Ibid., p. 313.

d'autodéfense et d'une envie de vengeance. Dans le quartier d'Irène, la communauté a décidé de se venger de toute personne présumée voleur, car les voleurs sont considérés comme responsables de l'anarchie et des malheurs, ce sont donc des membres dangereux qu'il faut éliminer:

> *Les citoyens ont décidé de mettre de l'ordre dans la cité. Ils tuent les voleurs parce qu'ils sont convaincus que les policiers sont leurs complices.*[1]

C'est pourquoi la mise à mort d'Irène, attendue et réclamée par la foule, apporte un soulagement pour tout le monde et elle est fêtée comme un fait héroïque, une victoire collective :

> *Alors seulement j'entends des pas s'approcher, des voix bruisser autour de moi : « On a tué Irène! Irène est morte ! » Et aussi des cris de joie, des applaudissements, comme à la fin d'une magnifique pièce de théâtre. « Irène est morte! Merci, Seigneur, de nous débarrasser de cette gangrène ! »*[2]

La peur (fabriquée par la politique, la culture... etc.), le besoin de se défendre, la haine et le besoin de venger sont des facteurs sans lesquels les pratiques de la cruauté seraient inimaginables. Cependant identifier le contexte de l'acte cruel ne lève pas l'ambiguïté sur la nature de la cruauté et ses excès. Préméditée ou spontanée, cette cruauté domine les esprits et généralise une situation de menace et de peur qui s'aggrave dans une société où l'infortune, la maladie et la mort sont attribuées à l'action des malfaiteurs. Une société où le sort et l'identité de chacun sont rivés, pour le meilleur et pour le pire, aux bons ou aux mauvais vouloirs, aux

---

[1] *Femme nue, femme noire*, op. cit., p.183.
[2] Ibid., p. 222.

agencements aléatoires de son entourage social et surréel. Chaque individu craint d'être un jour ou l'autre soupçonné ou accusé. Par conséquent chacun essaie de sauver sa peau au dépend de l'autre. Peut-on donc supposer que c'est la peur qui réunit en quelque sorte les individus contre une victime ? Et cela ne nous conduit-il pas à voir dans le personnage d'Irène la victime émissaire qui concentre sur elle la violence collective ?

En fin de compte nous constatons que Calixthe Beyala place le corps au centre de son discours sur la violence qui sévit en Afrique. La représentation qu'elle donne de cette violence montre que les déferlements de la violence étatique et non-étatique peuvent être interprétés dans plusieurs énoncés qui font valoir que l'Afrique reste prisonnière de sa culture. Dans ce sens, Irène et Ateba ne représentent-elles pas les Africains victimes d'une Afrique traditionnaliste qui renonce difficilement à ses gris-gris, à ses convictions, à sa culture tout en vivant sa décadence sous le poids de l'anomie ?

Nous avons vu que chez Mosteghanemi et Beyala le corps est un lieu d'inscription d'un discours sur la violence. La première a fait de la violence historique et politique incarnée par la colonisation et la guerre civile le moteur de son action littéraire. La deuxième a mis en scène la violence qui marque la vie de l'Africain moderne ; une vie qui rime avec servitude, dépravation et mort. Dans le chapitre suivant, nous allons étudier le corps chez nos deux romancières comme émetteur du discours. À travers son symbolisme ainsi qu'à travers son psychosomatisme du malaise post-colonial, le corps féminin devient une forme d'engagement nationaliste et un élément essentiel pour modifier la situation sociale.

CHAPITRE II :

LE CORPS FÉMININ : SON SYMBOLISME ET SON ENGAGEMENT

La période post-indépendance en Algérie et au Cameroun marque un changement au niveau stylistique et thématique de la littérature de ces deux pays. L'engagement des écrivains contre la colonisation pendant la période coloniale libère la place pour de nouveaux combats : dénoncer la dictature, la corruption, la violence et d'autres maux postcoloniaux. Mais ce qui caractérise cette littérature, c'est surtout l'inscription du discours individuel dans le discours nationaliste et vice-versa. La confusion entre l'expérience individuelle s'implique dans l'expérience nationaliste tout comme le destin collectif façonne le destin individuel.

Les deux sous-sections de ce chapitre examineront comment le corps féminin exprime les frustrations nées du désenchantement post-colonial et comment il devient une forme d'engagement face au malaise postcolonial dont souffrent l'Algérie et le Cameroun. *Mémoires de la chair, Le chaos des sens* d'Ahlam Mosteghanemi et *C'est le soleil qui m'a brûlée, Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala prennent en charge la dénonciation des dictatures postcoloniales et la critique de la situation sociale et économique actuelle. Le corps féminin dans ces œuvres devient un émetteur d'un discours national. Chez Mosteghanemi, tantôt il est chargé d'une valeur emblématique, au deux sens négatif et positif, où il symbolise par excellence l'Algérie dans sa splendeur et ses défaites, tantôt il fonctionne comme un moyen de rébellion et de résistance. De son côté Beyala procède à travers son écriture du corps féminin souffrant à une intériorisation individuelle de l'échec d'une Afrique post-coloniale. L'analyse de textes nous permettra de suivre les schèmes qui établissent une corrélation entre le destin individuel et le destin collectif.

II – 1- Le corps féminin chez Ahlam Mosteghanemi : du symbolisme à l'engagement

1-1-Le corps féminin synonyme de la Patrie :

Dans son premier roman *Mémoires de la chair* Ahlam Mosteghanemi construit sa fiction autour de l'histoire réelle de son pays. En empruntant le chemin du roman politique, l'auteure s'attaque aux maux de la société algérienne post-coloniale. À travers le récit subjectif de son héros Khaled, elle réussit à établir un bilan « négatif » de la période qui s'étend depuis l'indépendance jusqu'au début de la crise politique des années 80. Le style narratif adopté dans ce texte oscille entre l'épistolaire et l'autobiographique. La mémoire du narrateur s'y projette « *tel un vieux film muet »,* et fonctionne tantôt comme des lettres dont le destinataire est sa bien-aimée absente, d'où la répétition de la forme verbale « *Je t'écris* », tantôt comme une autobiographie où le narrateur règle son compte avec l'histoire et avec soi-même.

Ce récit adressé essentiellement à une femme, mais aussi à soi-même, est fondé sur une question épineuse : celle de l'identité et de la différence. Autour de cette question les lignes de la subjectivité et de la collectivité se dessinent parallèlement pour se croiser à plusieurs reprises. Ainsi se dévoile tout un schéma de symboles et de rôles qui s'organisent autour de deux pôles : la femme, la patrie. Ces deux figures s'unissent dans le récit en une seule « valeur » féminine qui est tantôt positive tantôt négative. C'est « Ahlam - Hayat », la fille du martyre de la révolution et la bien aimée de Khaled qui représente cette valeur féminine et se laisse énoncer en plusieurs sens pour signifier parfois vie et jouissance « Hayat » et parfois rêves et illusions « Ahlam ». La conception de la femme et de son corps

est donc couverte par cette ambivalence de sens. Nous en décèlerons ici deux aspects principaux présentant deux sens opposés : positif et négatif.

1-1-1-L'Algérie bien-aimée

Au lendemain de l'indépendance algérienne, Khaled a pris le chemin de l'exil au moment où le sang versé pour la libération commence à être négocié par les « pourris » contre de l'argent et des postes. La France, le pays de ses anciens ennemis où il devient un peintre connu, est devenu son seul abri et son seul salut. Ancien moudjahid, il portait sa mémoire sur son corps mutilé. La peinture était pour lui un moyen de défier son infirmité et de faire face à un passé parsemé d'échecs et de déceptions. Il peint aussi sa nostalgie pour une Algérie lointaine dans le passé et dans la géographie. Ainsi le pont de Constantine revient dans tous ses tableaux pour représenter la Constantine de son enfance et de sa jeunesse.

La vie qu'il mène à Paris va être bouleversée par l'apparition d'Ahlam-Hayat qui le fait vibrer du plus grand amour, qui est aussi le plus douloureux de sa vie. Une rencontre que Khaled, avec recul, considère comme l'œuvre du destin[1]. Des signes préliminaires dessinent autour de la jeune femme une aura fatale. Le premier regard ainsi que la physionomie si familière de la jeune fille déclenche en lui des sentiments contradictoires.[2] Sa présence dans la salle de l'exposition était comme une « une apparition » divine. Habillée en robe blanche, Ahlam(*Rêves)* se présente comme dans une vision. Dans sa relation avec les couleurs, Khaled n'aimait pas les couleurs tranchantes comme le blanc. Mais ce jour-là le blanc était la couleur

[1]Khaled le confirme : « *Le destin l'avait voulu. Il nous avait ramené d'autres villes, d'un autre temps, d'une autre mémoire pour nous réunir dans une galerie de peinture parisienne. Ce jour-là j'étais le peintre, et toi une curieuse visiteuse, à tous points de vue. Tu n'étais pas une fille qui aimait particulièrement la peinture, je n'étais pas un homme friand de minettes. Qui avait guidé tes pas en ce lieu ce jour-là ? Pourquoi ai-je posé longuement mon regard sur ton visage* » *Mémoires de la chair*, op. cit., p.42.

[2] « *Mais je n'irais pas jusqu'à prétendre que je t'ai aimée au premier regard. Je t'ai aimée bien avant ce premier regard. En toi, il y avait quelques chose que je connaissais déjà. Quelque chose dans les traits d'emblée aimés de ton visage avait accroché mes yeux comme si jadis j'avais aimé une femme qui te ressemblait, ou comme si j'étais depuis longtemps disposé à aimer une femme qui te ressemblerait* », Ibid.

de l'amour. Riche de connotations symboliques, le blanc est la couleur de la pureté, de la virginité et de la disponibilité que symbolise la robe de celle qui va vers son mariage[1]. Portant cette blancheur, Hayat (*Vie)* est la femme féconde, prometteuse d'amour et d'aurores. Le blanc annonce aussi le retour ; un symbolisme qui découle de l'observation du cycle de la nature : Le blanc de l'aube, où la voûte céleste est vide encore de toute couleur, annonce le retour du jour. Dans ce sens-là, l'apparition de la bien aimée ne représente-elle pas le retour de l'Algérie pour Khaled ?

Si la bien-aimée incarne l'Algérie c'est parce qu'elle est entourée d'un ensemble de signes qui l'élèvent au niveau d'un symbole et d'une incarnation. Elle est définie à travers des éléments narratifs d'une polyvalence significative provenant de l'interprétation de Khaled qui s'intéresse à elle, non seulement en tant que femme désirée, mais aussi en tant que symbole du pays, du mémoire national. Parmi ces signes un élément surgissant du passé semble traverser les limites temporelles et géographiques. C'est le bracelet constantinois[2] que portait Hayat et que le narrateur connaît par cœur car il est inscrit dans sa mémoire :

> *Et la mémoire a reculé d'une vie, s'est posée sur le poignet de Mà, toujours parée de ce bracelet. Depuis quand n'avais-je pas vu tel bijou au poignet d'une femme ?*[3]

Un détail qui enchante Khaled et réveille sa nostalgie de l'enfance. Il se rattache directement à l'identité algérienne et à la mémoire culturelle de tout un peuple.[1]

---

[1] Celui-ci accompli, le blanc cédera la place au rouge. Comme la couleur juvénile de l'aurore qui précède le commencement ; riche de potentiel, il annonce le jour après une longue nuit porteuse d'angoisse et de crainte, et cèdera la place au rouge rayonnant du soleil.

[2] « *C'était un de ces bijoux constantinois, remarquable par sa couleur jaune vif, son tressage et sa ciselure unique en son genre, autrefois élément oblige du trousseau des jeunes mariées, et éternel ornement de poignet chez toutes les femmes de l'Est algérien.* », Ibid., p.44.

[3] Ibid., p.44.

Mais la révélation de l'identité de ce personnage féminin n'enlève pas l'énigme. Au contraire, Hayat devient de plus en plus insaisissable, et son amour s'annonce impossible ; Khaled découvre qu'elle est la fille de Si Tahar, son chef pendant la guerre et grand dirigeant de la révolution, mort sur le front. Le fait qu'elle soit la fille d'un symbole national, née et grandi au temps de la révolution, privée du père au profit de la Patrie, fait d'elle la sœur de la révolution et l'héritière d'une fierté nationale, ce qui nourrit son incarnation allégorique du pays et sa puissance suggestive de symbolisation. Ancrée dans le passé de Khaled[2] elle est le personnage condensateur d'une mémoire, des figures emblématique du passé :

> *Ô petite fille qui se vêt de ma mémoire, porte à son poignet le bracelet qui fut jadis le bien de ma mère ! Laisse-moi enlacer en toi tous ceux que j'ai aimés. Je te contemple et je revois Si Tahar dans ton sourire et le miel de tes yeux. Y a-t-il plus beau que de voir revenir les martyres dans ton apparition ? Quel bonheur de revoir ma mère dans ce bracelet parant ton poignet, et le pays dans ta venue ! Quel bonheur que tu sois toi... toi ?*[3]

Mais le pouvoir d'incarnation allégorique a comme support non pas seulement des signes narratifs mais aussi l'élément corporel qui est mis en avant dans le roman qui se présente comme « *mémoire de la chair* ». Elle est l'incarnation humaine du pays et de la ville

---

[1] Nous saurons plus tard que Hayat ne portait ce bijou qu'à l'occasion sans considérer vraiment sa valeur et sa dimension identitaire : « *Tu appartenais à une génération pour qui tout devenait lourd à porter. Même le vêtement arabe traditionnel avait été échangé contre un plus moderne, composé d'une ou deux. pièces, les ornements en or massif d'antan remplacés par d'autres, plus 1égers, qu'on peut enlever et remettre à la hâte, et l'Histoire et la mémoire réduites à deux ou trois pages dans des manuels scolaires ou ne subsistent pas plus de deux poètes arabes(...)Nous sommes d'un pays qui se pare de sa mémoire a l'occasion, entre deux journaux télévisés, s' en dépouille aussitôt que les lumières s' éteignent, les journalistes se retirent. La mémoire est une robe de soirée.* », Ibid., p.102.

[2] Car elle était la fille dont il avait porté le nom en testament du maquis à Tunis, et pour laquelle il s'était présenté à la place du père afin de l'inscrire officiellement dans un registre d'état civil. Elle est la fillette qu'il avait vue pour la dernière fois à Tunis au lendemain de l'indépendance pour diligenter les détails des préparatifs de son retour en Algérie : *« La mémoire qui t'a connue petite fille marchant à quatre pattes comprime ses sanglots, et le bras tressaille mais résiste à la tentation de t'enlacer…et de te demander avec un accent constantinois perdu : Wachek ? Comment vas-tu …petite fille qui as poussé loin de moi ? Comment vas-tu étrange visiteuse qui ne me reconnaît plus ? »*, Ibid., p.55.

[3] Ibid., p.55.

natale. En cette belle visiteuse curieuse qu'il voulait simplement saluer, Khaled a retrouvé sa Constantine en chair et en os :

> *Le jour de ton entrée dans cette salle, Constantine t'emboîtait le pas. Elle avait ta présence, ta démarche, ta voix, ton bracelet.*[1]

Ce pouvoir se traduit également par l'impact du parfum qui s'exhale du corps de la bien-aimée. Khaled tombe sous le charme de cette odeur qui stimule sa mémoire sensorielle et le fait rêver de l'Algérie. Pour lui, qui n'a jamais expérimenté des sensations pareilles, le pays se matérialise grâce à une odeur où s'entrecroisent la Mémoire et l'amour :

> *Ô jasmin qui as éclos avant terme …modère l'exhalation de ton parfum…mon amour moins de parfum ! J'ignorais que la mémoire avait-elle aussi sa senteur : l'extrait du pays.*[2]

Au-delà de son sens allégorique cette situation touche au mystique et au sacré, car le mystère de l'attirance magique par la bien-aimée s'unit avec un désir nostalgique de remonter le temps et de revivre le passé. La senteur convoque le passé, le ressuscite dans le présent et le couvre d'une riche vitalité sensorielle et émotionnelle. Le parfum, à la fois partie intégrante du corps et de l'immatérialité spirituelle, sert donc de fil conducteur au désir et à l'amour, mais il est aussi générateur de réminiscence.

Trouver une place dans le cœur de la femme idolâtrée est un bonheur aussi difficile à acquérir que trouver une place auprès de la Patrie bien-aimée[3]. C'est dans ce sens là qu'on

---

[1] Ibid., p.101.
[2] Ibid., p. 72.
[3] **«** *Ému, le pays s'était assis en face de moi et avait dit timidement : -un verre d'eau …(Aïchac). Et Constantine avait jailli en moi. Toute cette tendresse est pour toi, ô Constantine… accorde-moi seulement une place ici, en face de toi »* Ibid., p. 73.

peut saisir la dimension politique que prend la conception du corps féminin. La notion du territoire transforme Hayat la femme-bien aimée en une Femme-ville :

> *Je saurais te transformer en ville majestueuse, orgueilleuse, noble et forte, hors de portée des minables et des pirates. Je te Condamnais à être ma Constantine.*[1]

La convoitise pour le corps de la bien-aimée prend également une dimension d'engagement et celle d'un devoir national motivé par le seul amour pur et éternel qui ne se dissocie en rien du patriotisme :

> *Ô femme à l'image d'une patrie…octroie-moi la chance d'un nouvel acte d'héroïsme, laisse mon unique main changer tes idées sur la virilité, l'amour... et le plaisir. Bien des bras ont dû t'étreindre…mais sans chaleur …Combien de mains sont passées sur ton corps… ont laissée sur ton corps … ont laissé leurs griffes sur ton cou, leur marque sous ta blessure ? Elles t'ont désirée par erreur, fait mal par erreur. Brigands et corsaires t'ont aimée…aucun n'a eu la main coupée. Seuls ceux qui t'ont chérie sans contrepartie sont devenus manchots. Qu'ils prennent ce qu'ils veulent, je ne désire rien d'autre que toi. Tu es à moi ce soir comme tous les soirs. Qui me ravira ton ombre, qui enlèvera ton corps de mon lit ? Qui extirpera ton parfum de mes sens ? Tu es mon plaisir et ma folie intimes*[2].

Le corps féminin fonctionne comme réactif : avec lui on voit revenir l'Algérie. Le désir s'aiguise par la nostalgie pour la Patrie protectrice et nourricière. Et la conception du corps de la bien-aimée est influencée par la remontée à la surface de la conscience des désirs insatisfaits et des complexes d'exilé :

---

[1] Ibid., p.103.
[2] Ibid., p.155.

Laisse-moi prendre de toi ce qu'il me faut pour les années de gel à venir. Laisse-moi cacher ma tête dans ton cou et entre tes seins tel un enfant affligé. Brûle-moi de passion, ô Constantine ! Désirables sont tes lèvres, des mûres mûries lentement. Parfumé est ton corps, un arbre de jasmin qui fleurit à son gré. J'ai faim de toi. Vie de soif et d'attente que la mienne, de complexes, d'obstacles et de contradictions, de désirs et de timidité, de peur et d'hypocrisie.[1]

Si son corps condense les rêves profonds de l'inconscient, Hayat semble animer et piloter la sensibilité de son soupirant. Sa figure s'intensifie et s'élargit pour résumer toutes les femmes :

Tu n'étais pas une femme. Tu étais une ville peuplée de silhouettes toutes différentes d'âge et de visage, dans leurs habits, leur parfum, leur timidité, leur audace, des femmes de toutes les époques, depuis bien avant la génération de ma mère jusqu'à nos jours…[2]

Elle est donc la femme plurielle et la force femelle primitive en même temps que son image se confond intimement avec celle de la patrie ; Khaled lui annonce en forme de testament :

Porte ton nom avec fierté, non avec orgueil, et sois consciente que tu es plus qu'une femme. Tu es un pays entier, t'en rends-tu compte ? On n'a pas le droit de détruire les symboles.[3]

Ahlam-Hayat est tantôt la femme-Constantine avec toute sa vivacité, sa réalité et l'intensité de son quotidien, tantôt la femme-Algérie avec toute sa grandeur, son immensité et

[1] Ibid., p.147.
[2] Ibid., p. 122.
[3] Ibid., p. 314.

son âme. Les deux images sont complémentaires dans le sens où la ville porte en elle la concrétisation de la patrie, son corps et sa matière.

Dans ce premier temps de l'amour, la bien-aimée est pour Khaled la Patrie-bien-aimée rayonnante, Constantine la ville de son enfance et sa jeunesse. Elle a l'énergie vitale de la ville sensuelle, et l'âme de l'Algérie mythique. Fille d'un martyre et sœur de la révolution, elle est la réminiscence d'un passé glorieux, la revanche des années de souffrance et d'amères déceptions, la promesse du bonheur et d'amour. Sauf que cette image va très vite sombrer dans la dégradation pour révéler un autre visage de la Patrie et de la femme au sens négatif : celui de la haine et de la trahison.

1-1-2- La patrie, mère-sadique et femme- traîtresse

La figure de la femme-Patrie rayonnante, jeune et vierge, tel que Khaled la dessine, va se transformer au cours de la narration et s'afficher sous le signe d'une duplicité hypocrite. C'est quand Hayat trouve, à sa façon d'écrivain, une tournure inattendue aux évènements. Elle surprend Khaled par une invitation à son mariage : le prétendant est un officier de haut rang métamorphosé en homme d'affaires. Le choc pour Khaled est cruel[1]et très vite la haine et la colère vont remplacer l'amour :

[1] « *Je restais seul sur l'échiquier. Toutes les cases prenaient la même couleur. Toutes les pièces du jeu n'en faisaient plus qu'une que je tenais seul, d'une seule main! Etais-je l'unique gagnant ou 'l'unique perdant? Comment le savoir? L'échiquier s'était rétréci et avec lui la surface de l'espoir et de l'attente, qu'un autre avait conquise, pour lequel on avait joué ensemble, à sa place : le destin ! Ce destin que j'abhorrais parfois, que je laissais faire la plupart du temps sans lui opposer de réelle résistance, avec un plaisir mitige et la curiosité d'un homme qui veut a chaque fois vérifier jusqu'à quel point son sort peut être absurde jusqu'a quel point la vie peut être injuste et vénale, ne se donnant qu'à des opportunistes fortunés des hommes sans scrupule qui la violeront* » Ibid., p227-228.

Je t'avais haïe ce jour-là, avec une force insoupçonnée. Tout l'amour que j'éprouvais pour toi s'était transformé d'un coup en un concentre d'amertume, de jalousie et de haine... de mépris aussi, peut-être.[1]

La trame romanesque arrive donc à un point crucial où apparaît l'autre visage de la femme ; celui de la destruction, de la cruauté et de l'hypocrisie. Comme Constantine, Hayat détient tout un pouvoir destructeur dont les victimes sont les amants dévoués :

Ce n'est que plus tard que j'ai découvert le point commun entre toi et cette ville. Vous dormiez sur la flamme éternelle ... et disposiez du pouvoir légendaire d'allumer les feux ... Mais toutes les deux vous faisiez semblant de déclarer la guerre aux pyromanes. A elle l'hypocrisie des dignes villes ancestrales, à toi celle des filles de bonne famille.[2]

La figure de la femme infidèle, qui après avoir porté les promesses d'amour et du bonheur, abandonne son amoureux dévoué, s'associe à celle de Constantine *mère excessivement aimante, haineuse, tendre et dure* qui ne le reconnaît plus :

Je regardais défiler la ville par la vitre de la voiture qui nous menait de l'aéroport à la-maison, et je me demandais : Me reconnaît-elle ? Cette Cité-patrie qui accueille ses protégés aux épaules, larges et aux mains sales par rentrée d'honneur... m'avait accueilli parmi les queues des étrangers, des escrocs et petits trafiquants. Me reconnaît-elle, elle qui contrôle attentivement mon passeport et oublie de s'attarder sur mon visage ?[3]

[1] Ibid.
[2] Ibid., p.230.
[3] Ibid., p. 241.

Telle une femme infidèle, la Patrie peut donc trahir. Telle une mère ingrate, la patrie peut oublier ses enfants dévoués qui ont tout sacrifié pour la protéger et préserver sa dignité.

1-1-3- Viol politique

La déception et la haine n'empêchent pas Khaled de voir en clair les motifs du mariage d'Hayat avec « *Monsieur* »[1]. C'était évident pour lui qu'il s'agit d'un chantage entre Si Chérif l'oncle intéressé et « *Monsieur* » :

> *II signait un contrat malhonnête, engageait à travers ton mariage avec « Monsieur»... l'illustre nom de son frère, ton père, "un martyr de la Révolution," en contrepartie d'un poste assez élevé dans la hiérarchie de la pourriture*[2]

Le corps prend donc une dimension remarquable dans ce roman dans le sens où il est le lieu de l'inscription des relations sociales entre les individus. En effet tout se passe au niveau du corps où l'auteur divise ses personnages en deux catégories de personnes : « les pourris » trafiquants du corps et du Soi, et « les propres » fidèles à leurs valeurs, à leur corps et leur spiritualité. Du côté des premiers, nous pensons évidemment à Si Chérif qui cède le corps de sa nièce contre une élévation dans l'échelle sociale. Hayat elle-même s'implique dans ce trafic ; en mettant fin à son histoire d'amour elle abandonne l'épanouissement spirituel et fuit l'appel de la mémoire et du passé[3]. C'est dans l'attitude opposée que se place le narrateur : pour rester fidèle à son corps mutilé, sacrifié pour le pays et pour préserver son passé glorieux

---

[1] Il ne peut pas croire que ce mariage entre la belle et jeune fille de Si Tahar - martyre et grand emblème de la révolution - et l'homme d'affaire et haut dignitaire d'un régime corrompu, peut passer sans aucune raison d'intérêts matériels : *« Ce mariage n'était qu'une transaction et rien d'autre, que Si Chérif s'attendait forcément à une contrepartie ? Personne ne s'allie à un dignitaire de l'armée sans arrière-pensées »* Ibid., p.303.
[2] Ibid., 229.
[3] « *Je ne me lie pas à lui, je fuis vers lui, je fuis une mémoire devenue inhabitable parce que je l'avais meublé de rêves impossibles et de désenchantements répétés… »* Ibid., p. 232.

et sa mémoire intacte de toute corruption, il a fuit la Patrie tout en l'immortalisant sur ses toiles. L'alcool et l'écriture deviennent pour lui le seul moyen pour échapper à la réalité accablante qu'il découvre en rentrant à Constantine. Le dégoût de Khaled est partagé par Nasser, le frère unique d'Hayat, qui pense que ce mariage n'est qu'une transaction opportuniste à visées politiques. Il n'approuve pas le mariage de sa sœur et s'en détourne en s'échappant vers la mosquée et la prière.

Par ailleurs le mariage-affaire d'Hayat n'est qu'un cas qui représente tout un phénomène socio-culturel devenu banal et même justifié ; en effet dans la logique des intérêts qui régit le code social, le mariage devient un lieu de transaction et de chantage[1]. Le corps de la bien-aimée perd toute sa richesse symbolique en devenant une monnaie d'échange et une marchandise immanquable pour que les uns continuent à survivre dans la vie et les autres à jouir et à se réjouir de la vie. Pour donner une légitimité à ce trafic du corps de sa nièce et de la mémoire de son frère martyre, l'oncle fait en sorte que Khaled soit présent au mariage.[2]

De son côté, Khaled continue à fusionner entre la figure de sa bien-aimée et celle de la Patrie mais cette fois-ci en négatif :

> *Comment peux-tu jeter le nom de ton père dans une poubelle ? tu n'es pas seulement une femme, le sais-tu, tu es un pays. Te rends-tu compte de ce que dira l'Histoire un jour?* [3]

---

[1]Hassan l'explique bien à Khaled : « *Chez nous, c'est un mariage tout à fait banal. Il n'est pas le premier du genre, ni Ie dernier. La plupart des hommes importants de ce pays ont plusieurs maîtresses ; ils laissent tous tomber d'une manière ou d'une autre, leur femme et leurs enfants pour une plus jeune et plus belle... cultivée en-plus ! Tu ne peux pas interdire à un homme auquel on a rajouté une étoile sur l'épaule d'ajouter une femme chez lui* »Ibid., p.287.

[2] « *Il lui fallait ma présence pour bénir ton viol à la place de ton père, moi son ami et compagnon armes, moi le dernier pan de mur de cet autel éclaté, d'un temps révolu. Il lui fallait ma bénédiction pour se donner bonne conscience et se convaincre que Si Tahar allait lui pardonner, à lui qui s'enrichissait sur son seul nom.* » Ibid., p. 229.

[3] Ibid., p. 232.

Pour lui Hayat accepte l'alliance à un militaire despote du régime, car elle est sensible aux symboles du pouvoir.[1] Comme le peuple, la femme-bien aimée contribue, par peur ou par tentation, à valoriser « les pourris » et nourrir leur dictature. Comme une femme, la Patrie est aussi soumise aux dictatures. Mais toutes les deux sont victimes du même ordre corrompu : la figure du militaire qui vole la bien-aimée de Khaled n'est autre chose que celle du pouvoir corrompu qui s'approprie la patrie. Et si ce mariage-viol prend une dimension politique, c'est parce qu'il symbolise le viol de la Patrie, qui après son indépendance succombe à la tentation des nouveaux despotes. Depuis l'indépendance, les corrompus manipulent la Patrie et jouissent du pouvoir et des fortunes nationales à l'insu de la population, comme « Monsieur » le grand dignitaire d'un système corrompu jouit de Hayat à l'insu de son amoureux Khaled et son frère Nasser.

Chacun des deux derniers réagit différemment face au viol de la femme-Patrie. Le premier se laisse emporter par son désespoir et ses désillusions, le deuxième sombre dans l'extrémisme religieux. Une situation exprimée par Hassan le frère de Khaled surprenant ce dernier en train de se saouler :

> - *Mais qu'est –ce qui se passe ? Le pays fout le camp et vous, vous ne trouvez rien d'autre à faire que prier ou vous saouler !* [2]

Dans la réplique d'Hassan l'expression « *Le pays fout le camp* » donne une idée du dommage que subit le pays et laisse comprendre que la patrie est ruinée, volée. Alors que dans la réponse de Khaled qui joue ironiquement sur les mots, le dommage prend un sens sexuel, et plus précisément exprime « le viol » :

---

[1] « *Qu'est-ce qui t'avait poussée à cet acte ? Les femmes seraient-elles pareilles aux peuples, sensibles à l'uniforme…même le plus terne ?* » Ibid., p.228.
[2] Ibid., p. 286.

- *C'est ça l'Algérie, les un prient, les autres se saoulent ...pendant que le pays se fait violer !*[1]

Dans cet enjeu sémantique, le registre sexuel exprimé par le viol rejoint le registre politique exprimé par la possession violente de la Patrie pour former la notion du *viol politique*.[2] Les métaphores qui soutiennent cette notion vont se multiplier, et elles feront du corps de la Patrie et de celui de la bien-aimée une seule et même chose. En rentrant à Constantine, Khaled est témoin d'un double viol ; celui de la bien-aimée et celui de la Patrie. Il assiste à leur dénudation ; le pays qu'il a paré de tendresse et d'adoration pendant ses années d'exil[3], et la femme qu'il a aimée à la folie et qu'il aime encore *même à cette heure si tardive de la souffrance* :

> *En cet instant même, l'un d'eux va se jeter sur elle, la déshabiller hâtivement, lui arracher ses bijoux, se jeter sur son corps avec la sauvagerie d'un quinquagénaire ... sur une vierge. Je suis triste pour sa gandoura. Que de mains se sont relayées pour la broder afin qu'un seul homme puisse l'ôter, la jeter négligemment sur une chaise, comme si ce n'était pas un patrimoine, comme si ce n'était pas une part de ce pays, l'œuvre de tant de générations.* [4]

Le mariage de Hayat n'est en effet que la métaphore d'une grande transaction du corps féminin et du pays. Un trafic fêté par un cortège spécialisé dans la gaieté et la joie, et béni par une *bande d'anciens et futurs ministres, anciens et futurs voleurs, directeurs*

---

[1] Ibid.
[2] La notion du « *viol politique* » est développée par Amor Cherni dans *Figures de l'émigration dans la littérature arabe contemporaine*. Cherni établit « *une équivalence entre la catégorie sexuelle de la possession-viol de la patrie et la catégorie politique de la possession violente, c'est à dire de force et sans aucune légitimité* ». Paris, L'Harmattan, 2004, p.152.
[3] Ibid., p.258.
[4] Ibid., p. 298.

arrivistes et arrivistes en quêtes de directions, anciens de la sécurité militaire et militaires sous redingote ministérielle. Dans cette scène de mariage Hayat prend la place de la Patrie entourée *par les clowns, les jongleurs, les équilibristes, ceux qui marchent sur la corde raide, sur les cous et les valeurs* […] *une poignée d'hommes se rient des autres, où l'on dresse tout un peuple à la sottise.*[1]

Très vite cette scène va se transformer en spectacle de corrida au moment où « le sang » fait son entrée en scène[2]. La preuve de virginité d'Hayat excite la foule des invités par son rouge vif comme dans un spectacle de corrida où les spectateurs s'excitent par la vue du sang du taureau tout en admirant l'élégance du matador. Le sang, un élément charnel et symbolique qui désigne[3] tout ce qui est beau, noble, généreux, requiert ici une valeur négative en s'associant à la métaphore de la corrida. Il annule ainsi toute valeur positive que porte généralement la fête du mariage. Il s'agit plutôt pour Khaled d'un crime dont la victime est tantôt lui, tantôt Hayat, tantôt le pays.

Khaled ne sépare pas donc entre l'Algérie et Hayat, les deux sont solidaires au négatif. Leur sort tragique le plonge dans l'extrême tristesse, car il ne peut pas agir pour empêcher le viol et le vol de sa bien-aimée, arrêter l'abus du pays et la lapidation de sa mémoire. Il ne lui reste qu'à reprendre le chemin de l'exil, à se séparer de la femme aimée pour laquelle il va écrire un livre, et de la Patrie qu'il va continuer à peindre à l'infini.

---

[1] Ibid., p. 295.
[2] « *C'est pourquoi j'accepte ces youyous d'après-minuit, saluant ta chemise barbouillée du sang de ton hymen.* […] *Autour de moi on se presse pour toucher la preuve de ta virginité, un morceau de toile sanguinolente, la preuve de mon impuissance, leur crime.* »Ibid., p. 300.
[3] *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, Laffont, 1982.

1-2-Le corps féminin entre l'individualité et la collectivité :

Dans *Mémoires de la chair* Mosteghanemi met en scène une homogénéité flagrante entre la Patrie et la femme. Nous avons constaté précédemment comment la femme a prêté ses traits à la Patrie dans sa beauté et sa dignité. À son tour la Patrie, marchandée depuis la fin de la révolution et le passage du pouvoir, cède ses traits avilis à la femme, aliénée aussi et soumise. Mosteghanemi réussit à brouiller les frontières entre les deux entités en investissant, au niveau symbolique, le corps féminin. Dans son deuxième roman *Le chaos des sens*[1], elle garde toujours cette technique en inscrivant le corps féminin dans un discours nationaliste, et plus directement cette fois-ci en l'intégrant à la résistance nationale.

En effet ce roman développe une écriture où le discours individuel s'inscrit dans le discours nationaliste et vice-versa. Ainsi la narration est faite d'une imbrication des sphères privées et publiques créant un rapport entre destin individuel et destin collectif. Les pages liminaires, consacrées à un récit d'amour que la narratrice Hayat est en train d'écrire, donnent l'impression qu'il s'agit d'un roman sentimental. Néanmoins la vocation nationaliste du projet narratif va s'imposer et s'affirmer au fil des pages laissant son impact sur l'histoire individuelle. L'action se déroule en Algérie des années 90 soumise aux violences de la guerre civile, tiraillée entre la corruption du système et le terrorisme des intégristes. Hayat reprend l'écriture après deux ans de rupture, l'âge de son mariage avec un officier du haut rang et proche du pouvoir. Cherchant le désir violent et l'amour fou qu'elle n'a pas vécu dans sa vie d'épouse, elle décide de poursuivre dans le monde de la réalité une enquête amoureuse qu'elle a crée elle-même sur papier. Elle insuffle la vie à deux amoureux d'encre et de papier en allant à leur rendez-vous fictif pour les espionner et suivre de près leur amour. Dans la pénombre de la salle du cinéma, elle reconnaît dans un inconnu son héros et tombe sous son

[1] *Le chaos des sens*, op. cit.

charme. Le parfum de l'inconnu et ses mots seront désormais les seuls éléments qui l'identifient et qui vont entraîner Hayat vers l'amour dévastateur d'un autre homme.

Mais cet amour va se mêler profondément à la politique du fait qu'Hayat est la fille d'un martyre de la guerre de l'indépendance, la sœur d'un intégriste et l'épouse d'un officier influent. Et la trajectoire individuelle du sujet féminin sera modifiée par la crise politique du pays. Dans son délire d'écrivain, Hayat veut concrétiser la belle fiction, allant jusqu'à créer le hasard et le nommer. Elle part à l'enquête de son amoureux inconnu. Ainsi elle enfile une belle robe pour une éventuelle rencontre avec l'amour, et demande au chauffeur de la conduire, en laissant au sort le soin de préciser la direction. Dans l'espoir de croiser son amant, même dans le lieu qu'elle déteste, elle fait confiance au destin. Mais l'assassinat de son chauffeur militaire la ramène au monde réel. En s'asseyant à côté d'Ammi-Ahmad dans une voiture officielle, elle avait perverti le regard des autres. Le chauffeur changé en officier était devenu une cible des terroristes. Elle se trouvait, d'une façon ou d'une autre, responsable de cette mort accidentelle. La recherche de son héros imaginaire se tourne en drame. Faisant cette expérience Hayat remet sa logique en question et sombre dans la déprime.

1-2-1- Lutter pour l'amour

Au premier plan, la réaction d'Hayat face au chaos politique est passive. Mais l'intrigue se complique au fil des pages et le destin va l'attirer vers d'autres pièges en lui réservant un amour fou soufflé par la littérature et ponctué par la politique. Ses rencontres amoureuses coïncident avec des moments politiques importants[1], et sa lutte amoureuse acquiert la même valeur d'une lutte politique. Ainsi on la voit emprunter l'Abaya et le foulard d'une autre femme pour pouvoir fondre la foule des manifestants et arriver chez son amant. A

[1] « *Et je m'interrogeai : pourquoi cet homme était-il toujours lié à la politique et à des moments historiques ? Pourquoi ma joie demeurait-elle sur le qui-vive, attentive à la tristesse.* », *Le chaos des sens*, Albin Michel, 2006, p. 146.

ce moment-là elle s'identifie à ces manifestants, sauf que sa cause à elle est différente ; elle lutte pour survivre sentimentalement dans ce monde régi par les crises politiques. Elle se considère comme l'héritière d'une moudjahida poseuse de bombes qui, pendant la guerre, avait secoué la France entière:

> *Quarante ans plus tard, j'étais l'héritière de Djamila bou Hayrad. Je passais devant ce même Milk Bar, voilée de pied en cap, les Algériennes ayant découvert qu'un voile pouvait dissimuler une femme amoureuse et mettre à l'abri des convoitises un corps brûlant de désir. J'empruntais ce boulevard avec la même obstination, le même courage. L'amour étant devenu l'acte de résistance le plus courageux auquel une Algérienne pouvait désormais se livrer.*[1]

Si *Djamila bou Hayrad* dévoile, en s'habillant à la française, son corps au profit d'une cause politique, Hayat dissimule son corps au profit de l'amour. Un héritage qui montre l'ambivalence du corps féminin, son pouvoir à adapter toute forme de lutte et dresser des différents pièges adéquats à l'époque et à la cause. Dans sa lutte pour l'amour, Hayat n'hésite pas à prendre le risque et défier son destin :

> *Il me semblait à chaque pas accomplir le miracle de rester en vie. Je m'étonnais que mon cœur soit toujours en place, malgré les palpitations qui l'agitaient, lui qui battait au rythme alterné de l'amour et de la peur, accompagné par le flux et reflux des slogans qui me portaient, en étouffant toute voix intérieure* […] »[2]

L'aventure amoureuse va se mêler avec la politique d'une façon étonnante et inexplicable quand Hayat découvre par hasard que son amant est un membre du conseil consultatif national crée par Boudiaf pour aider à sortir l'Algérie de son marasme politique et

[1] Ibid., p.147.
[2] Ibid., p. 148.

constitutionnel. Mais avant qu'il soit impliqué directement dans la politique, son amoureux est l'un des journalistes connus par leurs articles militants contre la corruption de l'Etat et le terrorisme islamiste. Menacé par les deux côtés, il signe ces articles au nom de Khaled ben Toubal ; un nom emprunté d'un héros qu'Hayat a créé dans un roman précédent.

Dès lors les moments amoureux sont brouillés par l'évocation de la mort. L'une des premières leçons d'amour que Khaled va lui donner c'est comment défier la mort qui les entoure en s'armant par l'amour :

> *-Ne crois pas qu'il soit facile d'atteindre le plaisir par la souffrance, ni de faire l'amour pour effacer la disparition d'un ami. Il faut beaucoup d'amour pour nous venger de la mort.*[1]

Son amant lui transmet fidèlement son savoir d'aimer et de vivre : pour lui il faut vivre le bonheur comme un moment menacé, le plaisir est un larcin, l'amour aussi :

> *Toutes les belles choses sont nécessairement volées à la vie ou aux autres. L'homme n'accède au plaisir qu'en volant … en attendant que la mort lui ravisse tout ce qu'il a possédé.* [2]

Le plaisir devient même un moyen à glorifier la vie en oubliant la mort qui est inscrite dans notre conscient :

> *A notre époque de fins-surprise, de morts hâtives, de viles petites guerres sans nom dont on peut être les victimes sans même y avoir participé, il ne nous reste que le sexe pour oublier.*[1]

---

[1] Ibid., p. 252.
[2] Ibid., p. 256.

Le fait que son amoureux puisse trouver à tout moment le même sort que ses collègues dont les noms font toute une liste, réveille en elle la crainte de perdre le bonheur et l'envie de se battre pour le prolonger le plus longtemps possible.

> *Le bonheur, cet oiseau perché sur l'arbre de l'espoir ou du souvenir, était de nouveau près de m'échapper. Le sachant, je décidai de vivre mon amour avec férocité. Comme à ceux dont les jours sont comptés, la mort omniprésente m'avait appris à redouter la fuite du temps et à aimer cet homme sans répit.*[2]

Si Hayat insiste sur la notion de la lutte, c'est parce qu'elle est consciente que l'amour est l'une de ces libertés contrôlées dans son pays, et que l'instabilité politique envahit terriblement le quotidien, étouffant les rêves des amoureux. Pour acquérir l'amour il faut donc se mobiliser non seulement pour franchir les interdits sociaux mais aussi pour braver la mort arbitraire et survivre pour l'amour.

1-2-2-Un double défi

Au moment où Hayat s'apprête à batailler pour son amour, une nouvelle révélation va déséquilibrer sa boussole amoureuse. Lors de sa dernière rencontre avec Khaled, elle découvre que l'homme pour qui elle s'est lancée dans une quête amoureuse [3] n'est pas le même qui l'a prise dans son piège passionnel :

---

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 267.
[3] « *Aucun doute qu'Abdel-Haqq était l'homme assis à mes côtés au cinéma et dans l'ombre duquel j'avais vécu depuis, respirant son parfum, lisant ses livres, écoutant ses livres, écoutant sa musique, m'asseyant sur son divan, appelant son numéro et succombant au charme de son appartement !* », Ibid., p. 281.

Je ne comprenais pas comment, avec une sottise exemplaire, j'étais tombée dans le piège de tous les signes trompeurs que l'amour avait semés sur mon passage. Toute à l'illusion de découvrir un homme, j'en découvrais un autre. [1]

L'autre homme n'est qu'Abdel-Haqq, l'ami confident de Khaled ben Toubal. Hayat ne connaît rien de lui que son prénom dont il signe ses articles. Journaliste lui aussi, il mène un métier de tragédie, de catastrophe et de mort. Menacé pour ses articles audacieux, il est assassiné de la même façon cruelle que ses camardes. Il attendait en quelque sort cette mort qu'il a tant défiée et ridiculisée dans ses articles[2].

La politique intervient encore une fois pour modifier l'itinéraire des personnages. Quand Hayat découvre qu'elle aime deux hommes en même temps, le premier disparaît pris par la crise politique après l'assassinat de Boudiaf, le deuxième tombe victime d'un duel fratricide où les plumes tombent l'une après l'autre, victimes d'une mort publicitaire. Abdel-Haqq meurt au moment où Hayat découvre qu'elle est réellement amoureuse de lui et se prépare à le connaître de près. C'est pour ça elle se rend à son enterrement comme si elle se rendait à un rendez-vous amoureux[3]. Ivre de tristesse, Hayat portait le noir, certes pas en signe de deuil, mais pour séduire ses deux amoureux en même temps :

Si l'un était venu faire ses adieux à l'autre, il me remarquerait forcément, il reconnaîtrait ma robe. Je le reverrais enfin. Pour l'autre.. Je ne voulais pas tant le voir que lui me voie. J'étais femme et ne voulais pas paraître devant lui moins

---

[1] Ibid., p. 2081.

[2] « *Finalement, Abdel-Haqq avait passé ses derniers mois à faire sa propre oraison funèbre de trente - six façons, ce nombre étant celui de ses compagnons et collègues exerçant ce métier de tragédie, de catastrophe et de mort, et qui avaient connu avant lui la même fin*. » Ibid., p .300.

[3] « […] *j'avais mis le parfum de l'homme qui était à la source de cette histoire, j'avais enfilé la même robe-chemisier noire à gros boutons dorés dont je laissais toujours le dernier bouton ouvert et dont la ceinture ajustée soulignait mes courbes féminines. Je ressemblais ainsi, selon cet homme, à une actrice italienne*. » Ibid., p. 306.

élégante que pour un premier rendez-vous. Je me réjouissais à l'avance d'attirer son regard d'outre-tombe, de le distraire de sa mort par ma présence.[1]

Au lieu de l'offrande rituelle du pain et de dattes dont les femmes se chargent lors de l'enterrement, elle portait un carnet noir comme signe de reconnaissance et des cigarettes pour la première nuit du défunt à la tombe. Étrange adieu par lequel Hayat veut boucler son histoire d'amour, saluer à distance un homme qu'elle connaissait mais qui ne savait rien d'elle, en chercher un autre qui la connaissait et qu'elle ne cernait toujours pas.

Une telle fin ne serait-elle pas inspirée par la littérature ? Fascinée par le monde de la littérature et par les écrivains qui prennent tout à contre-pied[2], Hayat admire les réactions bizarres de *L'étranger* de Camus et de *Zorba* face à la mort et à la tristesse. Elle rêvait depuis le début d'expérimenter une situation semblable où elle peut aller au bout de sa folie, et enregistrer cette expérience plus tard dans un nouveau roman.

En s'approchant de la tombe, et sans savoir la raison exacte, elle est prise par un sentiment de défi qui a effacé toute tristesse. Avec son corps paré du noir voluptueux et son carnet noir, elle défie les assassins de cet homme qui, avant d'être journaliste, était son amoureux. Elle assume sa féminité et déclare son implication dans l'écriture :

Je ne pense pas m'être parée de la sorte pour défier la mort. La mort est un décret divin devant lequel nous sommes tous égaux. Ce n'était pas non plus un acte d'héroïsme. Je voulais simplement défier les assassins, en arborant ouvertement deux

[1] Ibid., p. 307.
[2] « *Eux et leurs personnages culbutent la logique, prennent l'amour et la mort à revers, chamboulent l'échec, le succès et la trahison, les drames, les pertes et les acquis.* » Ibid., p. 308.

motifs d'accusation : ma féminité et ma plume. Ce défi silencieux, je l'avais à la main, dans ce carnet fermé sur une histoire dont le héros principal était l'écriture.[1]

Le temps du deuil est vécu comme un temps de défi et d'affrontement avec un ennemi qui reste non-identifié :

En réalité, face à la mort, ni la féminité ni l'écriture n'apportent de réconfort. Les deux nous rappellent sans cesse à son souvenir. Mais face au crime, quelle arme a l'écrivain sinon sa plume et sa vie qui dès la première ligne ne lui appartient plus ?[2]

Le sujet féminin qui, dès le début de la narration, lutte secrètement pour acquérir une liberté interdite, se révolte contre le terrorisme qui traque la liberté de l'expression, de l'amour et de la féminité.

Au lieu de se livrer à un rituel funèbre primitif et typiquement féminin, elle s'est mise à écrire et enregistrer dans son carnet noir la dernière scène de cette histoire. Le deuil devient un travail de reconstruction et de renaissance à travers l'écriture[3] :

[…] *l'écrire, en tant qu'élaboration d'un geste propre, permet au sujet de se réappartenir pleinement. Car il y a, dans l'enceinte imaginaire de la représentation, la possibilité de renaître à soi.*[4]

L'héroïne assume jusqu'à dernier moment sa responsabilité d'écrivain envers la réalité dont elle témoigne ainsi qu'envers la fiction qu'elle crée. A travers cette scène l'auteur libère le personnage féminin des contraintes qui empêchent son épanouissement personnel en tant que

[1] Ibid., p. 309.
[2] Ibid.
[3] Notre analyse traitera la dualité corps/texte dans la troisième partie consacrée à cette problématique.
[4] Claude Fintz, « Le corps à l'œuvre chez le dernier Artaud » in *Les imaginaires du corps* Tom I, L'Harrmattan, Paris, 2000, p. 195.

femme-écrivaine. Hayat veut se démarquer de l'archétype féminin héritier d'une tradition de soumission et se révolter explicitement contre non seulement le contexte social qui lui impose en tant que femme un rôle très limité, mais aussi contre la menace terroriste[1] qui étouffe la liberté d'expression. Elle concrétise l'alliance entre féminité et créativité et montre que la femme-écrivain peut être responsable à pied d'égalité avec son confrère, et militer pour une cause. Le seul détail qui fait la différence c'est qu'Abdel-Haqq a perdu sa vie pour la seule raison qu'il est impliqué dans une écriture à vocation politique, alors que Hayat met sa vie en péril tout en achevant la rédaction de son récit d'amour. Deux combats différents se croisent ici pour nous rappeler encore une fois l'inévitable foisonnement entre l'individualité et la collectivité.

Un double défi donc que l'héroïne lance face aux terroristes autant que face à Khaled ben Toubal ; son autre amoureux qui a manqué d'être au rendez-vous de l'amour et de l'amitié. Tué par l'attente, le temps du défi était éphémère. Il se décline laissant la place à la souffrance et au désespoir. La révolte du corps féminin n'est donc pas définitive. Et l'adieu, portant en lui une subversion, n'était qu'un moment de retrouvaille d'un corps qu'on cherche à se réapproprier, d'une plume libre et défiant qu'on cherche à s'y identifier. C'était un passage obligatoire pour finir un amour tourmenté et pouvoir reprendre la vie ordinaire après un naufrage sentimental et littéraire.

[1] Il y a un vague qui entoure la source du terrorisme qui ciblait les journalistes et les intellectuels algériens pendant la décennie noire. Aspirant à une Algérie libre et démocrate, et défendant la liberté de la presse, ces journalistes ont consacré leurs plumes à la dénonciation de la dictature et à la lutte contre le fanatisme. Ainsi leurs assassinats peuvent être programmés par l'État mais aussi peuvent commis par les extrémistes islamistes.

II- 2 - Le corps féminin chez Calixthe Beyala : l'Afrique affaiblie

C'est le soleil qui m'a brûlée est paru en 1987 et reçu par les lecteurs et les critiques avec tout le choc qu'a suscité le ton négatif, agressif et provocateur de l'écriture d'une Calixthe Beyala encore jeune. Cette dernière porte non seulement un témoignage mais aussi déploie un style complexe au profit d'une critique acerbe et d'une dénonciation féminine. Consacrant un livre à l'œuvre romanesque de Beyala, Rangira Béatrice Gallimore voit que l'écriture est chez cette romancière un acte d'accusation, une arme de dénonciation d'un certain nombre d'abus et d'injustices endurées par la femme. Écrire est un acte d'engagement au sens existentialiste du terme :

> *C'est une écriture iconoclaste qui s'élève contre les préjuges sexuels mais aussi contre les injustices socio-politiques. Dans ses œuvres, Beyala semble nous avertir que si la condition de la femme africaine est ce qu'elle est aujourd'hui, c'est à cause de la situation socio-politique ambiguë de l'Afrique actuelle…*[1]

Comme beaucoup de ses consœurs africaines, Beyala écrit sur l'expérience de la vie féminine. Cependant son écriture n'est pas seulement dédiée à la femme, mais elle s'insère également dans la société de laquelle l'auteure est issue. Gallimore considère que le caractère marginal, subversif, et révolutionnaire attribué aux écrits de Beyala doit être considéré comme révélateur du contexte socio-politique au sein duquel évoluent ses personnages :

[1] Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala , Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 26.

Ses figures féminines sont des victimes d'une multiplicité d'oppressions et d'un malaise général dûs en grande partie à la situation problématique de la société africaine post-coloniale.[1]

La romancière est impliquée dans trois modes d'engagement : en tant qu'écrivain, femme et individu du tiers monde. Ces trois modes d'engagement apportent à son oeuvre une complexité très riche qui présente la revendication féminine sous son aspect, culturel, politique, et historique.

Comme Mosteghanemi, notre romancière camerounaise inscrit la question de l'engagement politique dans le vécu quotidien de ses personnages féminins. Pour cela, elle met en place une stratégie narrative différente de celle de l'auteure algérienne ; elle ne fait pas recours à un investissement symbolique du corps féminin pour dénoncer une situation décadente ou encore comme un instrument de lutte. Elle s'éloigne de l'image de la femme symbole d'une Afrique majestueuse et de l'utopie d'un projet révolutionnaire. La femme joue plutôt un rôle déterminant dans l'espace national, et son corps exprime un drame existentiel enraciné dans le système phallocrate et l'échec post-colonial.

[1] Ibid., p. 36.

2- 1- Du drame individuel au drame collectif

C'est le soleil qui m'a brûlée retrace l'itinéraire individuel d'Ateba, narratrice et héroïne, au sein d'un monde stigmatisé par l'échec et le désespoir. Pourtant elle n'a pas connu les illusions de la génération de l'indépendance qui a rêvé du lendemain rayonnant et fertile de l'Afrique et qui a été cruellement déçue. Ateba appartient à la nouvelle génération classifiée comme tiers monde ou en voie de développement. Elle est née dans la misère sans issue, dans un monde imprégné par la mort :

> « *Ici, il y a un creux, il y a le vide, il y a le drame. Il est extérieur à nous, il court vers des dimensions qui nous échappent. Il est comme le souffle de la mort.* » [1]

Cette phrase qui ouvre, en préambule, le roman met l'accent sur le caractère du lieu de l'intrigue. En effet, le monde où se déroule l'histoire d'Ateba se définit par le creux, le vide et le drame. Ensuite le pronom « Nous » désigne le caractère collectif du drame. Il ne s'agit pas donc d'un simple drame individuel, mais d'un drame collectif, extérieur qui échappe à tout contrôle et qui affiche une seul et unique issue ; la mort. Le vide est synonyme de l'absence des normes du vivre-ensemble. C'est un constat qu'a fait la grande-mère d'Ateba et qui est le résultat de sa vie misérable hantée par la mort[2]. Elle renvoie le drame actuel de l'Afrique à l'embrouillement des normes sociales, des notions du mal et du bien, du réel et d'irréel. L'Africain d'aujourd'hui oscille entre des valeurs contradictoires et incompatibles, s'accroche à des valeurs tombées en abdication en fermant les yeux sur leur invalidation et leur

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 5.

[2] « *Garnd-maman. On raconte qu'elle avait eu un mari malingre et falot qui mourut avant ses soixante ans. Elle le méprisait. Toujours, elle disait elle disait à qui voulait bien l'entendre que les notions du réel et de l'irréel, du Bien et du Mal, toutes les distinctions qui régissaient l'ordre de l'Univers étaient si totalement embrouillées dans sa tête qu'elles occultaient toutes les qualités dont la nature l'avait dotée et dévoilaient sans pudeur tous ses défauts. Il lui avait donné neuf enfants qui moururent pour la plupart à l'âge tendre, mangés par les sorciers, le mauvais œil. (Tendre chair fraîche, la tendre chair fraîche !) hurlait Grand-Maman, amère.* » Ibid., p. 28.

effondrement. Dès le prologue de cette histoire, le sujet féminin nous est présenté comme un maillon de la chaîne de la coutume. Abandonnée par sa maman, Ateba a été élevée par sa tante Ada selon la coutume pour garantir la continuité de l'héritage des valeurs archaïques[1].

Le parcours individuel du protagoniste féminin s'inscrit dans le parcours collectif de sa communauté, dans un sens plus large, dans la réalité d'une Afrique souffrante. Face à cette souffrance, le sujet féminin ne possède aucun remède, il continue lui aussi à endurer la douleur, tiraillé entre son propre malheur et le malheur collectif. Le profil d'Ateba dans le roman n'est pas de tout celui d'une victime passive. Au contraire, elle est présentée comme une femme révoltée et rebelle, mais elle reste impuissante face à une situation qui l'enchaîne et ne lui offre aucune chance de s'en sortir :

> *Car tous ignoraient que derrière la jeune fille de dix-neuf ans qui errait silencieusement à travers les ruelles boueuses du QG, trottinait l'ombre la femme qui. Chaque jour. A l'heure du soir, regardait fixement le ruisseau qui traversait le quartier et se demandait ce qu'elle allait bien pouvoir faire.*[2]

Ateba est convaincue qu'un jour elle va sortir de son humiliation quotidienne, mais ce jour-là ne vient jamais. Le temps semble faire marche arrière et n'affiche qu'une seule valeur - celle du passé. Et là aussi se révèle une des caractéristiques de la société anomique : une temporalité passive, régressive et accablante. Cette temporalité passive est un thème qui revient d'une manière constante dans les textes de Beyala. Dans *Femme nue femme noire*, Irène Fofo se présente comme une jeune femme issue d'un univers où le présent rime avec

[1] « *A qui voulait bien l'écouter, elle répétait : (J'ai réussi à lui programmer la même destinée que moi, que ma mère, qu'avant elle la mère de ma mère. La chaîne n'est pas rompue, la chaîne n'a jamais été rompue.)* » Ibid., p.6.
[2] Ibid.

mort, famine, et anomie : « *J'ai attendu quinze ans dans ce bidonville où l'homme semble avoir plus de passé que de futur* [...][1] » La temporalité existentielle des personnages se caractérise par une insignifiance qui annihile la valeur du futur historique ; là où il n'y a pas de lendemain, l'individu cherche à se réfugier dans la gloire du passé en tournant le dos au présent menaçant. Ainsi le cas de Jean[2] qu'Ateba rencontre et rejette très vite à cause de ses manières et de son discours tyrannique. Elle le décrit comme *maillon d'une chaîne de culture sevrée, il se prélasse dans l'ombre d'un passé glorieux dont les cendres se refroidissent*[3]. Pour elle, l'anomie qui frappe Jean en tant qu'individu trouve sa source dans la réalité anomique de la communauté :

> *Il sait qu'il n'y a plus rien à prendre, plus rien à transmettre, qu'il n'y a plus que le désordre de l'air ou du vent à ordonner. Pourtant, il plie l'échine, s'initie à la vie de la prison en donnant dans les pièges des illusions faciles. Il dit que c'est la situation de l'espoir. Tout le monde dit cela au QG et regarde le passé à l'exclusion de tout le reste.* [4]

Le « il » individuel s'identifie enfin du compte à « eux » collectif, et le tout s'inscrit sous le signe de l'échec. Il y a toute une dynamique relationnelle qu'affiche la narration du rapport entre l'individu et sa communauté. Le sujet féminin existe dans son rapport avec sa communauté, la prise de conscience collective passe par des sphères intimes et se traduit par

---

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 13.
[2] Jean essaie d'échapper au présent désolant, qui heurte son ambition et son espoir, par le rêve. Il se met à imaginer sa vie d'un riche émigré « *Il se dit qu'avant … Non. Il n'y a pas d'avant… Il y a la terre sans avant, il y a les hommes sans avant, puisque avant c'est devant, la route est droite, l'Homme marche droit devant lui sans hésitation, sans chanceler, ne se retournant que pour actualiser d'autres avants enfouis dans la mémoire collective. Et devant Jean il y a la route du Nord. Il la prendra comme Jacques, Paul, Isidore, Essamé, Abaga et bien d'autres avant eux. Il prendra la mer. Il rapportera des voitures, des meubles, des frigos, des gazinières. Et en fera voir à tous ces taxis qui refusent de l'amener : aujourd'hui tout vêtu de lin, demain de tout griffé de « Yves», et la gâ la plus platinée du monde suspendue à son bras.* » Ibid., p. 11.
[3] Ibid., p. 81.
[4] Ibid., p. 81-82.

une série d'abîmes personnels[1]. Ateba révèle une conscience aiguë du vide, du chaos et du manque d'ouverture dans sa vie de femme africaine, et plus encore de la crise collective qui marque profondément la surface sensible de son âme:

> *Elle a pris un chemin transversal tout sombre avec quelques fenêtres illuminées, elle a entendu des éclats de voix et des tintements de vaisselle. Elle a ressenti un dépit hautain en songeant à tous ces gens qui s'empiffrent avec la certitude que demain sera un autre jour, et après-demain aussi, qu'ils mangeront peu ou pas, qu'ils flâneront devant la devanture des magasins où seuls quelques privilégiés s'approvisionneront, qu'ils baveront leurs famines en appréciant du regard les gros filets de bœuf avec interdiction d'avaler leur salive car, devant eux, des jours interminables de famine s'étireront*.[2]

L'anomie, le vide, la nullité du temps détermine le parcours du sujet féminin au sein de sa communauté. Sa subjectivité est certainement affectée par le monde qui l'entoure, ainsi que son corps est conditionné par l'environnement socio-économique décadent:

> *A travers le brouillard de ses yeux, elle voit un monde gris, baigné de larmes. Des ruines, des ruines ... Un monde en ruine. Pensent-ils pouvoir, s'extirper un Jour de leurs misères? pour l'instant personne ne semble vouloir prendre les rênes*[3].

---

[1] « *Ateba écoute ou n'écoute pas. Parfois, aux environs de cette heure-là, au moment des réunions familiales, elle découvre que le malheur vient. Il survient toujours dans son corps et lui donne des frissons, elle a froid, pourtant elle a chaud, elle étouffe. Elle s'ennuie* […] *elle écoute ou feint d'écouter, je m'envole pour l'espace, elle oublie la route du ciel et regarde la terre. Ateba est différente de la terre, elle a perdu ses illusions sur la terre et éprouve des difficultés à la reconnaître, à se reconnaître. Il y a trop d'ombre dans la lumière.* » Ibid., p.27.

[2] Ibid., p. 117.

[3] Ibid., p. 140.

L'image de la femme chez Beyala se démarque totalement de la célèbre « *Femme noire* » de Senghor[1], symbole d'une Afrique majestueuse : terre mère et femme absolue par sa sensualité et sa maternité. Au contraire la romancière présente des femmes victimes, affaiblies issues d'une Afrique à la dérive. Irène Fofo décrit avec des mots crus cette Afrique :

> *Je trifouille dans les entrailles de la terre, stoccade dans les tréfonds des abîmes où l'être, se disloque, meurt, ressuscite sans jamais en garder le moindre souvenir*[2].

L'auteure présente l'Afrique post-coloniale comme une terre-mère porteuse de mort et d'anxiété qui n'arrive plus à accueillir la vie. En incitant son amie à avorter, Ateba tente de libérer le corps de cette dernière de l'offensive de l'homme, mais elle exprime surtout la situation d'une Afrique agonisante, incapable de porter la vie :

> *Après tout qu'importe la vie d'un gosse dans ce pays où tout est constamment à l'état embryonnaire ? Les gosses seront toujours maigres et n'auront jamais le temps de devenir vigoureux. Les adultes auront toujours leurs yeux au bord du gouffre. Les vieillards crameront avec le déclin du crépuscule.*[3]

Et là aussi est explicite la négation d'une Afrique mythique ; mère fertile, royaume d'enfance chanté par Senghor et décrit par Camara Laye dans *L'enfant noire*.[4]

---

[1] « *Femme nue, femme noire… Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !… J'ai grandi à ta ombre ; la douceur de tes mains bandit mes yeux…Et voilà qu'au cœur de l'Eté et de Midi, je te découvre, Terre promise, du haut d'un col calciné…Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle.* » Ce poème est le plus célèbre de Senghor, non seulement par ce qu'il rend hommage à la femme africaine, belle et sensuelle, mais il exprime aussi la vision de Senghor de l'Afrique, et sa culture par rapport à l'universel. *Femme nue femme noire*, L.S. Senghor, Œuvre poétique, Paris, Seuil,1990, p.16.

[2] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 12.

[3] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 115.

[4] Camara LAYE, *L'enfant noire*, Paris, Plon, 1953.

Sous la plume de Beyala le lieu ou s'inscrit sensiblement le drame de l'Afrique moderne est par excellence le corps féminin. De fait, nous verrons à travers les œuvres de notre corpus comment les modalités narratives créent un parallèle entre le destin communautaire et le destin collectif, et comment le corps féminin devient l'écran qui projette maladie, violence, et échec post-colonial.

2- 2- Corps féminin et abjection

Les textes de Beyala présentent une galerie de corps féminins qui concrétise la dégénérescence humaine au sein du ghetto africain. *C'est le soleil qui m'a brûlée* s'ouvre sur la mort d'une prostituée, Ekassi, *la petite chipeuse d'hommes, haïe des fesses coutumières* que la mort a « *frappée* » pendant la nuit. Le verbe « frapper » exprime que le sort des habitants du QG dépend à l'arbitraire de la mort qui plane inlassablement au-dessus de leur quartier et hante leur quotidien. La prose met en scène un corps féminin qui a perdu la vie fraîchement : *la petite tête noire comme un gros caillou se détache nettement du linceul. Les lèvres se sont colorées de gris bleuté. Autour d'elle, des mouches volettent, nombreuse et grasses*[1] Loin d'être mystique, l'image de la tête disloquée comme un caillou, et la présence des mouches annonçant la décomposition prochaine montre la laideur de la mort. Plus tard le même cadavre revient en scène atteignant le comble de l'abjection :

> *En cette fin d'après-midi, le QG a le calme sinistre d'un caveau. Ekassi occupe toujours la scène sociale. Son corps enveloppé d'un drap de mouches trône au*

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., P. 40.

milieu des pleureuses aux larmes taries […] *et sature l'atmosphère de son odeur putride.* [1]

Trois jours sont passés et la mère d'Ekassai n'a pas pu obtenir le permis d'inhumer le cadavre à cause de la corruption de l'administration. Il est évident que cette transposition métaphorique qui est le corps féminin décomposé renvoie à l'état de corruption et de décomposition des systèmes de valeurs sociales.

Un autre personnage féminin qui donne corps à la misère, une vieille dame rejetée par sa communauté dont le souvenir s'émerge dans la mémoire d'Ateba :

> *Ateba se souvient qu'autrefois, en aval du ruisseau, vivait une femme* [...] *Quelquefois elle allait traîner sa carcasse mourante au marché* [...] *Des gens s'écartaient sur son passage [...] les plus discrets crachaient. Puis on ne l'a plus revue* […] *Un matin* […] *Ateba a vu passer deux hommes. Ils portaient au cimetière un cadavre suspendu à une perche. Elle a reconnu la vieille. Son visage avait changé, lavé par la mort, comme blanchi.* […] *On ne pleura pas. On ne veilla pas. « Elle est morte de tuberculose» lui dit-on plus tard.* [2]

La présence d'un corps féminin, tantôt comme carcasse ambulante, tantôt comme cadavre suspendu sur une perche, rend compte de l'angoisse d'un monde où l'abjection et la laideur se mêlent à la maladie et l'infirmité. Le spectacle de la mort et de la laideur sert comme catalyseur sur les lecteurs dans le sens où ils sont confrontés à leur propre inertie et aux maux dont souffre l'Afrique d'aujourd'hui.

[1] Ibid., p. 50.
[2] Ibid., p. 38.

D'autre part, la récurrence des scènes de violence, de mort, de sexe et d'abjection [1] fonctionne comme un processus de purification et de maturation pour les protagonistes. Pour surmonter l'horreur et l'abjection, les personnages féminins doivent subir un processus de purification. Dans leur affrontement à l'abject ils arrivent au bout de leur propre catharsis.

2- 3- De l'intériorisation de l'échec national à la catharsis personnelle

Les personnages féminins qui peuplent les textes de Beyala expriment un malaise et une anxiété qui répondent à l'anxiété de leur communauté. Il est évident que leur évolution, leur déchéance physique et psychologique dépendent du sort et de la survie de leur continent. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la voix narrative témoigne de la vie terne qu'Ateba mène sans passion, sans aucune occupation autre que les taches ménagères quotidiennes :

> *Moi, moi qui n'existais pas, je la voyais vivre au jour le Jour, sans joie, sans surprise. Je la voyais tromper la mort pour mieux la prendre. Je la regardais s'embourber dans la vie sans bouger le bout de ciel ennuyeux au-dessus de son crâne*[2].

La conscience du vide chez Ateba s'accomplit à travers une galerie de personnages féminins périphériques qui marquent les étapes de sa vie, comme Betty sa mère, Ada sa tante, Irène son amie, qui elles-mêmes sont prisonnières de l'anomie. De même, dans *Femme nue femme noire*, Irène Fofo est affectée par le mode de vie qu'elle mène son amie et sa rivale Fatou. D'autre part sa mère représente pour elle le model féminin qu'elle se refuse d'être.

[1] Surtout dans *Femme nue femme noire*, où nous trouvons des scènes où le sexe et l'abject se confondent.
[2] Ibid., p. 23.

Face à cette situation anomique, les héroïnes de Beyala ne lâchent pas le combat ; chacune lutte différemment pour changer les conditions de vie de leur communauté. Dans Ses lettres écrites tantôt pour Dieu, tantôt pour des femmes imaginaires Ateba s'interroge et se débat sur l'origine du drame collectif. Elle garde l'espoir et la conviction que le monde va changer un jour et que les femmes porteront ce changement[1]. Mais elle ne peut vraiment changer la situation installée dans son pays tant que les femmes vivent perpétuellement dans un masochisme qui se complait dans la soumission dans tous ses aspects.

Irène Fofo se présente comme une kleptomane, et elle parle de sa sexualité qui a épanoui au sein des *ruelles nauséabondes aux senteurs de pot de chambre*[2]. Mais elle est tellement confiante en ses pouvoirs sexuels qu'elle va jusqu'à défier tout le monde avec son sexe[3]. Ousman qui la trouve dans la rue est convaincu qu'elle est folle, il l'installe chez lui et fait d'elle la guérisseuse qui va soigner tous les maux des habitants du quartier avec son sexe béni. Irène rentre dans le jeu, elle va même jusqu'à croire à sa mission salvatrice :

> *De mon lit, je sens une véritable fougue dans mes veines ! Je suis une déesse capable de faire ce qu'a fait le Christ, mais en plus jouissif : guérir avec mon sexe ! Dorénavant, je serai la Nivaquine contre le paludisme ! l'aspirine contre les maux de tête ! les vaccins contre l'épilepsie ! les antiviraux contre le sida ! Dans la dépravation, je ferai disparaître la paresse ! la lèpre ! le goitre ! le mensonge ! la jalousie ! la haine ! Je suis le remède contre la régression sociale*[4]

---

[1] « *Quant aux femmes, Ateba sait qu'un jour le pays leur appartiendra* », Ibid., p. 115.
[2] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 13.
[3] « - *Ces fesses, dis-je, sont capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle république ! Elles me permettent de faire des trouées dans le ciel et de faire tomber la pluie si de désir ! Elles sont capables de commander au soleil et aux astres !* […] *Elles délivrent le monde de grandes calamités !* » Ibid., p.34.
[4] Ibid., p. 91.

Comme Ateba, Irène Fofo rêve d'avoir des pouvoirs magiques pour changer la réalité accablante du monde auquel elle appartient, effacer la souffrance et la violence quotidiennes de sa communauté et bâtir un nouveau monde où règne l'amour[1].

Mais le désir obsessionnel du changement est contrarié par l'impuissance personnelle de passer à l'acte d'une part et le chaos qui règne sur l'Afrique d'autre part. Incapables de matérialiser ce désir, les protagonistes féminins vivent dans un cauchemar existentiel qui les plonge dans le désespoir et la dépression. Devant l'impossibilité d'agir, Ateba se laisse gagner par le désespoir :

> *Il n'y a rien à prendre, rien à comprendre, il n'y a que le vide étale dans sa splendeur meurtrière. Elle peut regarder le vide accroché aux méandres du désespoir ou prendre le désespoir et sombrer dans le gouffre du Rien.*[2]

De même, Irène Fofo vit dans un chaos existentiel où une seule vision du futur est possible celle de la mort :

> *Mais moi, à seize ans, j'avais déjà épuisé mon stock de sympathie, de cordialité et de bienveillance. Je l'avais bradé, sans trop savoir pourquoi, dans un monde maladivement oppressant. Je l'avais soldé dans un univers où beaucoup de choses n'ont pas été nommées par le bon Dieu. Je n'ai même plus de conscience, d'ailleurs qu'est-ce que c'est ? Mon miroir mental fixe le futur. Il n'y voit rien … Rien qu'une horrible désintégration de la matière.*[3]

---

[1] « *Alors, moi qui ne suis qu'une jeune femme, je rêve de tout faire disparaître pendant quelques mois, afin qu'ils n'aient plus qu'une activité : faire l'amour. Peut-être alors auront-ils les idées en place ?* » Ibid., p. 187-188.

[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 47.

[3] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 91-92.

Ateba et Irène ne dénoncent pas seulement leur présent insupportable mais elles transposent aussi le malaise de l'Afrique en névrose individuelle. On les voit emprisonnées dans une douleur morale marquée par un pessimisme et une angoisse irrévocable. La situation conflictuelle dont souffre leur psychologie favorise l'éclosion des troubles organiques : la perte de sommeil (« *Cette nuit-là, le sommeil a rôdé et s'est tenu à distance, et la clarté de jour la trouve dressée sur son néant. Ateba se lève, s'habille et reprend sa vie de femme* »[1]), des crises d'angoisse dont Ateba souffre depuis son enfance :

> *Une angoisse subite la paralyse lorsqu'elle pénètre dans la maison. Elle a l'impression d'être plongée dans une galerie de ramifications inconnues. Les mânes des ancêtres surgissent. Leurs plaintes illuminent la maison et la transforment en un gigantesque brasier. Ateba hurle, sa voix s'enfuit, les cris refluent pêle-mêle dans son corps, elle ne peut plus les ordonner, elle ne veut plus les ordonner.*[2]

Cris, hallucinations et paralysie ne sont d'ailleurs que les ombres de la folie qu'Ateba essaie de combattre avec la certitude qu'un jour elle va perdre son combat[3]. Irène quitte la maison d'Ousman et Fatou pour rentrer chez elle après des mois d'isolement du monde extérieur. La sortie du jeu sexuel dont elle était la maîtresse et la retrouvaille du monde inchangé de la misère et de la souffrance aboutissent à un échec fracassant qu'elle vit dans son corps :

> *Je parviens à m'extraire de la marée humaine sans que personne se rende compte de mon désespoir, tant les restrictions économiques imposées par la Banque*

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 22.
[2] Ibid., p. 29.
[3] « *Depuis que Betty l'a quittée, elle a ce type de malaise. Ce ne sont pas seulement les caprices d'une enfant abandonnée. C'est quelque chose d'autre, une angoisse qui la meurtrit, la ronge, la creuse avant de la brûler toute. A chaque changement dans sa vie, l'angoisse la pénètre et grossit d'heure en heure.* […] *puisqu'elle ne connaît plus, puisqu'elle ne voit plus, puisqu' elle est au bord du gouffre, puisque la folie l'appelle … Elle construit des barrages pour l'endiguer. Des barrages avec des repères connus, pour que la raison ne la fuie plus. Pour qu'elle ne prenne plus la folie.* » Ibid., p. 30.

mondiale ont asséché notre capacité à nous occuper les uns des autres.[…] *Je pleure. Je pleure en insensée. Maman, où es-tu ?* […] *J'ai de violents spasmes. Je me disloque. Je me brise. De la morve coule de mon nez, des larmes de mes yeux. Je fonds, maman. Je deviens liquide. Je coule. Maman, il n'y a que toi pour me sauver.* […] *C'est trop tard, maman. Je n'aurais jamais dû voir les squelettes de mon futur.* [1]

Par des verbes exprimant la destruction et l'écoulement de la matière (*Je me disloque…Je me brise.. Je fonds… Je coule*) le texte parvient à traduire un parallélisme entre l'Afrique et le personnage féminin. Irène a intériorisé l'anxiété générale et son corps la somatise. Elle et sa terre natale vivent toutes les deux les temps d'une descente aux enfers. Elle prend conscience de l'immense fossé qui sépare entre son rêve de changer le monde et la possibilité de le matérialiser :

Je sors des abords enchantés de l'univers et je retrouve la même souffrance. Je suis une sans-cervelle qui voudrait que le monde change rapidement et de fond en comble.[2]

Incapable de gérer sa tristesse et son échec, elle décide de retourner chez elle pour retrouver son sort. Vu comme un suicide cette décision d'aller se confronter à sa communauté colérique et meurtrière et subir leur violence n'est qu'un acte ultime de résistance en même temps qu'un acte de délivrance.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la dépression gagne Ateba qui voit la mort partout autour d'elle. Irène, son amie intime meurt suite à son avortement, ce qui n'était pas attendu

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 211-212.
[2] Ibid., p. 217.

par Ateba qui rêvait de leur amitié à l'état pur et à l'abri des abus de l'homme[1]. Elle ne peut exprimer sa révolte et sa douleur qu'en s'autodétruisant. Dans un geste meurtrier et fou, elle assassine son violeur. En réponse à la brutalité de cet homme qui finit par l'agresser et la violer, elle lui écrase le crâne et s'acharne sur son cadavre en une sorte de déni de son impuissance.

Ateba et Irène n'arrivent pas à faire le deuil de leur idéal perdu. Elles expriment leur rébellion face à la désespérance dans leurs actes ultimes. Le rêve d'une nouvelle Afrique n'est pas tout à fait perdu, il est toujours là, abrité dans leur conscience. C'est en défendant l'existence de cet idéal que la première tue et sombre dans la folie et la deuxième affronte son supplice, achevant toutes les deux leurs propres catharsis. La défaite de leur corps est l'une des conséquences de la défaite nationale ; le corps errant d'Ateba désormais folle, et le corps meurtri d'Irène Fofo se veulent allégoriques d'une Afrique souffrante, impuissante, frappée par la fatalité de sous-développement.

Si Mosteghanemi construit autour du corps féminin un discours national en déployant un style poétique et symbolique, Beyala recourt à une écriture à vertu cathartique et un style audacieux qui font de ce corps un lieu de tension où s'étale le drame post-colonial. Les deux romancières nous amènent vers plusieurs interrogations sur la possibilité d'un changement et la responsabilité de la femme envers la situation de son pays. En effet la naissance d'une nouvelle nation passe obligatoirement par la nécessité de bâtir des nouveaux codes sociaux et politiques. Odile Cazenave pense que l'élaboration d'un nouveau mode de vivre doit passer par une révision complète non seulement des comportements mais d'abord des modes de penser :

[1] « *Tout s'est bien passé, gâ. L'homme ne me prend Plus. - Il n'y aura plus d'erreurs de rencontre. - Nous avons attrapé les étoiles. - Nous avons ajouté un peu de vie à la vie.* », *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 140-141.

> *La modification des structures et des idées politiques et sociales est secondaire à une transformation de base des idées et des comportements entre individus, entre hommes et femmes*[1].

Dans la suite de ce travail, il s'agira de voir comment la thématique des rapports entre femme et homme se déploie dans les textes des deux romancières, plaçant le corps au cœur de l'intrigue romanesque.

[1] Odile Cazenave, *Femme rebelles, Naissance d'un nouveau roman africain au féminin,* L'Harmattan, 1996, p.325.

DEUXIÈME PARTIE

CORPS, IDENTITÉ SEXUELLE ET SEXUALITÉ

CHAPITRE I

MASCULIN /FÉMININ : CORPS ET IDENTITÉ SEXUELLE

« Ce n'est pas moi qui ai inventé la sexualité. Elle fait partie de notre vie. Je ne fais que la nommer, montrer l'importance stratégique qu'elle a acquise dans les sociétés africaines contemporaines. Dans ces sociétés, le sexe est un élément moteur. »[1]

Calixthe Beyala

Multiples sont les facteurs qui façonnent la relation entre le sexe et la construction sociale de l'ordre sexuel. Qu'ils soient de nature psychologique, socio-culturelle ou religieuse, ces facteurs produisent les éléments constitutifs de l'identité des genres et du comportement sexué des hommes et des femmes. Selon Jacques Chevrier [2] la ségrégation des sexes qui a longtemps prévalu, et prévaut encore largement dans les sociétés patriarcales, a toujours favorisé la suprématie masculine au détriment du « deuxième sexe ». C'est le cas en Afrique subsaharienne et au Maghreb, où le sexe masculin est le genre dominant dans les champs du pouvoir politique, socio-économique et symbolique. La fiction contemporaine transmet cette inégalité des sexes, et met en avant le thème de la sexualité qui prend une place centrale dans les œuvres des écrivains femmes. Calixthe Beyala procède à une politisation de la sexualité comme elle l'exprime dans une interview avec Tirthankar Chanda :

[1] «L'écriture dans la peau, entretien avec Calixthe Beyala » : propos recueillis par Tirthankar Chanda, In *Notre librairie*, N° 151 *Sexualité et écriture*, 2003, p.28.

[2] Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du sud » In *Notre librairie*, N° 151 *Sexualité et écriture*,, 2003, (Repères, p.8).

Dans mes romans, le sexe n'est qu'un décor. Le fond du problème, c'est la non-gestion politique de la cité. C'est cette incurie qui conduit à une grande misère psychologique, morale, spirituelle. [1]

Ce lien entre « sexualité » et « pouvoir » existe également dans l'œuvre d'Ahlam Mosteghanemi qui fait représentation de la sexualité dans la société arabo-musulmane où la notion de la virilité paraît étroitement reliée à l'exercice du pouvoir :

Ce soir comme d'habitude, je me préparerais à écrire en silence, en regardant mon mari quitter son uniforme militaire pour s'habiller de mon corps pendant quelques minutes, avant de basculer dans le sommeil. En tant qu'officier, il avait toujours aimé les victoires faciles, même au lit. [2]

Ce chapitre examinera, dans les textes des deux écrivaines, deux dispositifs narratifs qui inscrivent les questions de la sexualité et de l'identité sexuelle dans une optique d'une quête libératrice et d'une définition d'une nouvelle éthique sexuelle entre homme et femme.

[1] Tirthankar Chanda, *L'écriture dans la peau*, op. cit., p.28.
[2] Ahlam Mosteghanemi, *Le chaos des sens*, op. cit., p. 84.

I-1- La mutation du corps féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala

1-1- Identité sexuelle et codes sociaux :

Beaucoup de recherches sociologiques considèrent que notre condition humaine est corporelle, et que le corps humain est l'interface entre l'homme et le monde, entre la nature et la culture, entre le soi et l'autre. Ainsi dans les sociétés traditionnelles aussi bien que dans nos sociétés actuelles, le corps humain est une matière d'identité sur le plan individuel et collectif. Sur lequel s'inscrit l'ordre social, et duquel s'émettent des indices d'une appartenance sociale et culturelle. Dans cette perspective, la différenciation biologique des sexes (mâle et femelle) participe à la construction de l'identité sexuelle maniée et remaniée constamment par la société. La dualité masculin/ féminin, est en grande partie une construction sociale :

> *L'homme et la femme, en tant que réalités absolument distinctes, ont d'abord été des constructions sociales justifiées entre autres choses par la différentiation des tâches et des responsabilités.* […] *L'homme et la femme sont des catégories de la réflexion, de la pensée sociale, politique, morale et religieuse. On tout cas on ne peut penser la société sans les utiliser.*[1]

En Afrique subsaharienne cette dualité garde toujours son aspect hiérarchique, malgré les grandes mutations sociales et politiques que le continent africain a connues. Il est à préciser que le sexe masculin est le genre favori, et ceci depuis longtemps, dans tous les

[1] *Masculin Féminin* par Sami Tchak et Boniface Mongo-Mboussa, *Africultures*, N°35, 2001, p.5.

champs du pouvoir politique, socio-économique et symbolique, au préjudice du sexe féminin. Ce dernier est incontestablement considéré comme « le deuxième sexe » et fait l'objet d'un enjeu socio-économique qui le contrôle et le manipule. Cette réalité n'a pas été changée par des mutations socio-politiques comme la naissance de la négritude. Ce courant revendiquait l'identité noire et sa culture, mais il n'a pas donné lieu à une réflexion sur l'identité sexuelle et la hiérarchie sociale des genres :

> *L'urgence politique et sociale- la décolonisation puis les Indépendances – n'avait pas donné lieu à une réflexion sur les rapports entre l'autre et son semblable sexuel, leur complémentarité, leur distinction biologique, la réalité socioculturelle de la division sexuelle du travail, ou encore, l'origine des sexes.*[1]

La littérature de la négritude définit l'archétype féminin par la docilité, la beauté, la fertilité, et la femme africaine continue à symboliser l'Afrique sublime et majestueuse. Cet idéal féminin a été interrogé par une nouvelle génération d'écritures essentiellement féminines, qui dénoncent la suprématie masculine et mettent en cause la tradition qui maintient la gente féminine dans la sujétion.

Calixthe Beyala qui a écrit son premier roman à la fin des années 80 a privilégié le regard sur les femmes et leur statut dans la société. Le marquage social du corps féminin et la hiérarchie sexuelle sont ainsi traités dans une optique dénonciatrice d'un système socio-politique phallocentrique. Cette dénonciation est accentuée dans sa trilogie *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et *Seul le diable le savait* (1990), mais aussi elle revient dans le reste de ses ouvrages pour continuer à dénoncer la spoliation du corps féminin et dévoiler des expériences douloureuses au féminin.

---

[1] Landry- Wilfrid Miampika, « L'autre et le semblable : la différence » In *Notre librairie*, N° 151 Sexualité et écriture, 2003, (Repères, p.13).

La présentation de la dichotomie masculin / féminin est basée surtout sur le statut inférieur du corps féminin par rapport au corps masculin dans le contexte social et collectif. En effet les différents rites (de marquage ou de passage) infligés au corps participent à la distribution sexuée des rôles sociaux. L'excision, les tests de virginité pour la femme et la circoncision pour l'homme, sont les rites les plus importants qui marquent les sociétés africaines. Les garçons et les filles subissent des mutilations génitales, et d'autres pratiques à caractères socialisant dictées par le groupe. Ces rites mis en scène par la romancière deviennent des outils romanesques importants pour l'examen de la société. Ils donnent accès aux mécanismes profonds à partir lesquels la communauté fonctionne : inégalité entre homme et femme, domination masculine sur tous les niveaux, infériorité de la femme faisant l'objet d'un commerce sexuel. L'homme est celui qui commande, la femme, celle qui doit se soumettre.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la circoncision est présentée comme la cérémonie selon laquelle le pouvoir social et sexuel est transmis à l'homme depuis son plus bas âge. Le père de l'initié déclare :

> - *Chers frères, chères sœurs, mettez vos cœurs dans vos mains afin que les cieux favorisent l'entrée de notre fils Soto dans le monde des adultes.*[1]

Il s'agit d'une initiation sexuelle qui rompt avec l'univers insouciant de l'enfance et donne accès au monde adulte, et surtout au pouvoir viril. Un rite obligatoire auquel l'initié ne pourra pas s'échapper, (« *il ne pourra plus s'en aller, il fera désormais partie de la*

[1] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p.26.

corporation ») grâce auquel le jeune garçon sera « *un homme ... un vrai* ». Beyala dénonce cette notion de virilité. Elle l'attaque par la langue de l'instance narratrice qui caricature ce marquage physique inscrit dans la douleur et la souffrance :

> *J'entame la chanson de l'homme qui veut que sa valeur se reconnaisse à la longueur de son sexe et sa qualité à l'absence de prépuce.*[…] *j'imagine un paysage fait de prépuces encore palpitants, épinglés, artistement sur un tableau de liège comme des papillons*.[1]

En effet, Beyala ridiculise le but de cette ablation : selon la tradition, la circoncision donne accès à une virilité incontestable, il est en quelque sorte la garantie d'une vie sexuelle réussie. Car cette ablation vise à accentuer la sensibilité de l'organe masculin et donc l'accès à l'orgasme s'affirme.

Beyala peint une société patriarcale où les valeurs morales et sociales sont construites essentiellement autour du « phallus », valorisant en premier lieu l'homme et son plaisir. Dans le même contexte de marquage social, cette société impose à la femme l'épreuve de l'excision qui se situe entièrement à l'opposé de la circoncision. La mutilation génitale féminine diffère biologiquement de l'amputation masculine sur bien des points : chez l'homme on enlève un morceau de peau qui est le prépuce, alors que chez la femme on détruit partiellement ou complètement le clitoris et les lèvres considérés comme une zone érogène indispensable pour l'orgasme féminin. Malgré les différents arguments qui justifient ce rite[2] il s'agit d'une réalité indéniable ; c'est l'altération du plaisir féminin.[3] Il y a donc une inégalité dictée par ces deux

---

[1] Ibid., p.27.

[2] Des arguments d'ordre moral ; religion et contrôle de sexualité, d'ordre scientifique ; Un danger ou une anomalie à rectifier, d'ordre social ; Rentrer dans le clan, changement de statut voir *L'excision,* Françoise Couchard, Presse universitaire de Paris, Paris, 2003.

[3] (*Parmi les conséquences de l'excision, tous les auteurs citent la diminution du plaisir sexuel, par suppression d'une zone érogène primaire* […] *Pour la femme qui a subi l'excision la plus sévère, avec infibulation, on peut*

rites d'inscription corporelle par rapport à la jouissance sexuelle. L'excision ne peut pas être considérée comme le pendant de la circoncision, affirme Nicole Sindzingre :

> […] *enlever cet organe ou ce morceau de peau sont des actes doublement non équivalent, non comparables, portant sur des parties du corps ontogénétiquement différentes dont l'une est le support premier de la jouissance féminine*.[1]

B. Zadi Zaourou et S. Ehouman abondent dans le même sens :

> *D'un point de vue strictement biologique l'expérience montre que la circoncision accentue la sensibilité sexuelle de l'homme, alors que l'excision limite fortement celle de la femme.* [2]

Dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* Calixthe Beyala pose la question du droit de la femme au plaisir :

> *De quelle femme s'agit-il ? Celle dont le corps est totalement contrôlé par la société machiste ? Celle qui n'a plus aucun plaisir, aucune jouissance dans les rapports sexuels ?*[3]

Dans *Tu t'appelleras Tanga* l'excision que subit Tanga ne remplit pas aucune de ses fonctions rituelles et traditionnelles. En effet, la principale mission de ce rite séculaire, c'est

---

imaginer que la suppression du clitoris, des petites et grandes lèvres, soit de tous les organes érogènes primaires, hypothèque forcément ses capacités de jouissance), Ibid., p.111.

[1] Nicole Sindzingre, « Le plus et le moins : à propos de l'excision » In *Cahiers d'études africaines*, vol 71, numéro 65, 1977, p.66.

[2] B. Zadi Zaourou et S. Ehouman, « Visage de la femme dans l'idéologie de la société africaine traditionnelle » In *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Rencontre organisée par *La société africaine de culture*, Paris, Présence africaine, 1975, p.114.

[3] Calixthe Beyala, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales,* Paris, Spengler, 1995, p. 83.

donner à la fillette le statut de femme, préserver sa virginité et l'initier à son futur rôle d'épouse, et de mère productive. Alors que pour la mère de Tanga, l'excision de sa fille va lui apporter beaucoup de bénéfices, parmi lesquels attirer les hommes : « *Avec ça …elle gardera tous les hommes* »[1] Le corps de Tanga devient une marchandise qui répondra aux principes de l'offre et de la demande. Déviée de sa valeur initiale, l'excision n'est qu'une porte ouverte à la prostitution qui va apporter de quoi vivre à la vieille mère. Cette interprétation de l'excision sous un ongle mercantile a pour but de dénoncer l'effondrement des valeurs et la désuétude des coutumes qui définissent le corps féminin comme une marchandise ou une propriété collective.

A travers le personnage de Tanga, Beyala donne la parole à la femme excisée pour dire sa douleur, sa honte et son traumatisme psychologique. Cette épreuve, supposée comme initiation sexuelle pour la femme, est vécue comme une mort sexuelle, une mutilation psychologique qui a dérobé à Tanga « *la plénitude de son plaisir sexuel* »[2]. Tanga demeurera stigmatisée pour le reste de sa vie par l'usurpation de sa féminité ; son clitoris tranché et « *enseveli sous un bananier* [3]» va hanter sa vie sexuelle pour toujours.

Le contrôle social du corps féminin n'est pas limité à la seule épreuve douloureuse de l'excision, mais se perpétue à travers d'autres pratiques rituelles. Les filles bien éduquées sont les filles soumises et dociles qui respectent l'ordre du clan et la hiérarchie d'âge et de sexe. Cette soumission se concrétise physiquement par l'éducation du regard et de la parole. Face à Ada, Ateba doit garder les yeux baissés, elle n'a pas appris à regarder dans les yeux de celle qui l'a élevé, à la place de sa mère, pour être *épousable*. La suprématie de l'homme se

[1] Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Ed : J'ai lu, 1988, p.20.
[2] Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala,* op. cit., p.72.
[3] *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p.24.

concrétise en public par l'appropriation de la parole et du regard, alors que la femme se contente de sa soumission et de son statut inférieur *:*

> *Bien sûr les hommes se sont écroulés dans les fauteuils, sur les chaises et les bancs, occupant du coup l'ombre chétive des arbres. Refoulées à l'angle gauche de la cour, les femmes, tassées sur des caisses renversées, soupirent et gesticulent sans cesse.* […] *Les hommes abandonnent leur mine empruntée pour parler. Ils parlent très vite.* […] *Et toujours ce pouvoir de conférer à celui qui parle très fort une supériorité diffuse. Les femmes accoutumées à leur inconfort, abandonnent-elles aussi leurs moues boudeuses pour faire aller leurs langues.*[1]

La romancière présente la relation entre homme et femme comme un rapport de force où l'homme est le mâle puissant dominateur, et la femme doit toujours approuver sa soumission pour lui, le vénérer et même l'adorer :

> *Un homme, petit et bien tassé sur son gras, se fraye un chemin dans la foule.* […] *Les femmes baissent la tête dans une attitude respectueuse. L'une s'empresse, installe une chaise au milieu de la cour. Une autre lui tend un verre de hâa qu'il ne daigne pas de goûter. Une troisième éponge son front dégoulinant de sueur. Enfin il parle* […]. [2]

Rangira Béatrice Gallimore constate que le contrôle social de la parole et du regard de la femme garantit sa soumission :

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p.24.
[2] Ibid., p. 26.

Regarder n'est jamais un acte neutre. Il signifie « faire face », c'est, en effet, un acte de défi lancé au sujet regardé. Pour cela, le seul regard permis est *celui de l'homme, symbole du discours mâle. Ainsi, pour une femme, regarder, c'est usurper le pouvoir patriarcal, c'est bouleverser l'ordre établi. Baisser les yeux dénote, en revanche une attitude submissive. Soumise, la femme ne peut, dès lors, générer la parole.*[1]

Dans la société phallocentrique, le corps féminin fait l'objet de tout un système de contrôle pour assurer son fonctionnement comme un corps fécond et procréateur. Le mariage et l'enfantement, apparaissent comme le seul avenir de chaque fille. Pour atteindre cette finalité, les filles doivent garder leur virginité intacte, protéger l'honneur de la famille et du clan de toute honte. Ce qui justifie la pratique des tests de virginité comme le rite de l'œuf imposé aux jeunes filles régulièrement ou en cas de doute. Ce rite est présenté dans les œuvres de Beyala sous un aspect mercantile dans le sens où la virginité de la fille est nécessaire pour garantir le mariage et donc la dote qui sera payée pour les parents. Le corps féminin fait donc l'objet du *mercantilisme patriarcal où l'importance du profit est fonction de la qualité du produit offert*.[2]

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* Ateba tente de sortir de son rôle de jeune fille soumise et de jouer le rôle de sa mère Betty, prostituée et disparue depuis longtemps. Elle se rend donc maquillée et en mini jupe au rendez-vous amoureux de Jean. Mais cette tentative déclenche la furie de sa Tante Ada qui l'a élevée selon la coutume afin de la marier. Le destin de la tante est dépendant de la virginité de sa nièce. Veuve et sans profession, elle n'attend que de marier Ateba pour avoir sa dote. Afin de s'assurer que son capital est intact, elle la

[1] Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p.68.
[2] Ibid. p. 68.

soumet au rite de l'œuf pour vérifier son hymen. Ateba est conduite comme un criminel pour soumettre à la loi de la coutume. Ateba, assaillie par l'angoisse, suit sa tante, la peur dans le corps :

> *Mais la peur est là. Énorme. Courir après d'autres images, d'autres pensées rien que sprinter après la coutume écrasante, figée dans son désir de vérifier le bon état de tous ses membres et de toutes ses dents. Préparer ses mots en cas de détraquement de la machine … invoquer la pitié. Supplier d'écouter …De comprendre … De s'ouvrir…Demander à la coutume d'apprendre d'autres langues que celle de sa mémoire.*[1]

L'épreuve est vécue par Ateba comme un traumatisme psychologique et physiologique, pendant lequel elle se sépare de son corps pour ne plus sentir les doigts qui fouillent son sexe :

> *Un excès d'amertume s'empare d'elle et la soumet au rite de l'œuf…elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que des doigts la fouillent, que le contact de l'œuf est froid, que la vieille est malodorante comme un tas d'ordures* […] *Ateba ne sait plus, ne veut pas le savoir.* [2]

Ateba perd le contrôle de son corps et comprend qu'elle ne le possède plus. Car il appartient à la collectivité qui exige la bonne conduite des jeunes filles, à sa tante qui veut s'assurer une bonne dote, et au mari éventuel qui exige l'intégrité du produit sollicité. Au lieu d'explorer son corps d'adolescente qui est en train de muer, Ateba soumet au tabou de la virginité. Le passage à l'âge adulte est marqué par la dépossession du corps qui empêche

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., pp : 67-68.
[2] Ibid., p. 69.

l'épanouissement sexuel et psychique de la jeune fille. Ainsi on la voit angoissée par l'idée de perdre sa virginité après un contact physique avec Jean :

> *Ateba se lève et ôte son pagne, se rassied et ferme les yeux : « Madame la mort. Je vous vois m'attirer vers vous avec douceur. Je sens votre chaleur, pourtant j'ai si froid. Peut-être ai-je besoin de couvertures supplémentaires ?D'accord. Je me suis jouée de votre idée, de votre horrible idée… » Soudain, elle sa tait. Elle ne connaît plus les mots de la mort, elle lui parlera une autre fois* […] *Quelques peu rassurée, elle se rallonge par terre. L'air sent le renfermé, invite au sommeil. Elle a terriblement envie de dormir. Mais le corps conserve comme une meurtrissure l'empreinte de celui qui s'est qui s'est appuyé contre elle quelques instants plus tôt. Inutile d'insister puisque la mémoire s'ouvre. Elle court vers la chambre d'Ada. Elle dénoue son pagne. Elle se plante devant la glace. Elle écarte ses cuisses. Elle ausculte l'intérieur de son sexe. Elle introduit son doigt. Pas de sang. Elle se rhabille.* Le temps qui s'est estompé jusqu'au soir. [1]

Ce passage montre la terreur d'Ateba face au tabou social de la virginité. Elle entre dans un état de délire où elle dialogue avec la mort - *« Madame la mort. Je vous vois m'attirer vers vous avec douceur* ». Ceci est révélateur de la culpabilité de la jeune fille qui croit qu'elle a perdu sa virginité. Jeune et naïve, elle est convaincue que tout contact avec le corps mâle peut lui faire perdre sa virginité (« *Mais le corps conserve comme une meurtrissure l'empreinte de celui qui s'est qui s'est appuyé contre elle quelques instants plus tôt* »). Ateba est saisie d'inquiétude (« *Inutile d'insister puisque la mémoire s'ouvre* ») ; elle se croit violée et s'empresse de procéder à une vérification de sa virginité (« *Elle se plante devant la glace. Elle écarte ses cuisses. Elle ausculte l'intérieur de son sexe. Elle introduit son doigt.* ») Ces

[1] Ibid., p. 20.

phrases courtes contenant des verbes au présent expriment l'angoisse qui accompagne ses gestes. Le verdict tombe en trois mots « *Pas de sang* ». L'angoisse disparaît laissant la jeune fille face à un vide, un creux : « *Le temps qui s'est estompé jusqu'au soir. Elle a peut-être dormi, mangé, bu, elle ne sait pas, elle n'a pas regardé le temps couler, elle ne s'est rien dit, elle est seulement restée avec elle, sans se voir, sans s'entendre* […] [1]». Cet état de vide reflète une déchirure, une séparation ; Ateba se trouve étrangère à elle-même, et au monde. Il y a là l'idée d'un désarroi face à une tradition qui la dépossède de son corps.

Le corps féminin a donc une valeur marchande dans les milieux urbains, ainsi que les rites traditionnels dans la société post-coloniale acquièrent un aspect mercantile qui les éloigne de leur symbolisme culturel et moral.

1-1-1- Rapport sexuel et pouvoir masculin

Le genre en Afrique subsaharienne fait donc l'objet d'un ensemble de manipulations sociales qui privilégient l'homme dans tous les domaines et relèguent la femme à un statut inférieur. Cette hiérarchie sociale, imposée au genre, réglemente aussi le rapport sexuel en lui donnant un aspect politique. Les textes de Calixthe Beyala mettent en scène une violence sexuelle masculine qui ne relève pas de la sexualité mais plutôt du pouvoir et de la domination. Le viol et l'agression sexuelle semblent des moyens indispensables pour perpétuer la domination masculine, Jacques Chevrier constate à ce propos que :

[1] Ibid.

L'ostentation du phallus serait incomplète sans la domination qu'il exerce à l'encontre du sexe féminin, le plus souvent victime de sa tyrannie. [1]

La hiérarchie sociale des sexes alimente une hiérarchie dans le rapport sexuel même. La violence sexuelle exercée par l'homme va de pair avec un désir de soumettre la femme et de la maintenir dans une position inférieure :

Elle lit dans ses yeux le désir de la soumettre un jour ou l'autre pour le seul plaisir de l'humilier.[2]

Les protagonistes masculins dans les textes de Beyala sont des hommes durs, violents et sans crise de masculinité. Ils théâtralisent grotesquement leur virilité en associant obscénité et violence, comme le montre le comportement de Jean face à Ateba :

- Qu'es-tu venue faire dans ma chambre ? […] *tu es venue m'espionner, voilà la vérité !*

- Mais pourquoi ferais-je une chose pareille ?

- Pour ça ! dit-il en saisissant son sexe à pleine main et en lui lançant un regard chargé de mépris. [3]

La possession du phallus semble accorder un pouvoir unique à l'homme, comme s'il lui *conférait l'existence même*[4]. En expliquant le lien que la psychanalyse rétablit entre sexualité et pouvoir, Michel Cornaton qualifie l'autorité comme mâle, elle est un attribut :

---

[1] Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du sud », op. cit.
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p.35.
[3] Ibid.
[4] Michel Cornaton, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 41.

La femme n'a pas d'autorité spécifique : elle ne détient que celle concédée par l'homme dès lors qu'il exerce son pouvoir sexuel. [1]

Dans cette perspective, l'écriture de Beyala représente le rapport sexuel comme un lieu de tension et de conflit entre dominant et dominé. Il ne s'agit pas d'une communication affectueuse et tendre du plaisir, mais plutôt d'une expérience vécue par la femme dans la douleur et la violence. Quand Ateba interrompt le plaisir de Jean au moment où il *prenait sa jouissance dans le ventre d'une maîtresse à p'tit cadeau*, ce dernier la brutalise plus tard et essaie de la violer pour se venger:

Tout en la caressant, il tente de brutaliser ses lèvres serrées. Un profond dégoût la submerge […] *elle bondit vers la porte. Elle tourne le loquet quand il l'agrippe par les cheveux. Il l'oblige à se baisser, à s'accroupir. La tête dans les odeurs de l'homme, la bouche contre son sexe* […] *A genoux, le visage levé vers le ciel …la position de la femme fautive depuis la nuit des temps.* [2]

Cette scène de violence sexuelle exprime l'inégalité qui stigmatise le rapport sexuel (*Il l'oblige à se baisser, à s'accroupir)* et met l'accent sur le caractère séculaire de l'assujettissement de la femme (*A genoux, le visage levé vers le ciel …la position de la femme fautive depuis la nuit des temps).* Nous comprenons donc que la soumission féminine perpétuée par la loi coutumière prend sa source dans la loi divine elle-même : *« Dieu a sculpté la femme à genoux au pied de l'homme. »*[3] *;* proclame triomphalement l'inconnu qui a invité Ateba chez lui et lui a imposée ensuite une fellation. La fellation imposée au

[1] Ibid., p.40.
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 36.
[3] Ibid., p.151.

personnage féminin à deux reprises du roman est particulièrement symbolique. Autre que l'humiliation, il fait penser aux multiples contraintes que l'ordre social phallique impose pour réprimer l'épanouissement du discours féminin.

1-1-2- Violence sexuelle

L'écriture de Calixthe Beyala fait du corps le principal acteur de son discours sur la sexualité. Selon Odile Cazenave la démarche de l'auteure tranche avec les normes de la bienséance littéraire, tant sur le plan culturel que sur celui du langage.[1] En effet Beyala introduit le corps et le rend visible de manière systématique. Plus encore, elle le représente dans son intimité la plus cachée pour traduire : passion, violence, soumission ou manque. L'implication du corps et la représentation de la sexualité, dans leur caractère provocant et leur transgression des tabous, font partie de manière constitutive du texte et de l'examen de la société.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* la relation homme/femme n'est autre chose qu'une tension, une disharmonie et une guerre qui mène forcément à une rupture. D'un côté se place la femme, en manque d'amour. De l'autre côté se trouve l'homme animé par son instinct sexuel. Combler son besoin d'amour avec l'homme s'avère pour Ateba une allusion : (*Elle l'a crée. Mais, ce soir, l'illusion anesthésiée cisèle dans des tours laids et froids un homme déchu, un dieu grotesque*)[2]. Elle est confrontée à la déception, à la bestialité de l'homme pour qui tout semble s'arrêter au sexe :

[1] Odile Cazenave, *Femme rebelles,* op. cit., p.217.
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p.81.

La femme ne saura plus puisque l'homme se cognera à l'obstacle du bonheur, puisqu'il oubliera l'amour pour la flamme du désir… Il n'avouera plus qu'il n'a jamais voulu s'unir au rêve de la femme, mais plutôt à sa chair. [1]

Le corps masculin est décrit dans le roman sous son aspect le plus répugnant, le plus animalisé. Pour Ateba le corps de l'homme est élément dangereux, porteur de violence :

> […] *elle comprend mieux pourquoi ces corps d'hommes ont réussi à mettre l'humanité à leurs pieds. Ils sont de ceux qui détruisent, saccagent, mutilent* […][2]

Le sperme, décrit comme *saleté*, *miasme* ou encore *mauvais sang*, est porteur de mort:

> *Elle disait que les noces n'étaient plus, que l'homme, aveuglé par trop d'ombre, avait cessé de voir, que s'il copulait il favoriserait la prolifération des larves qui empoisonnent et tuent la vie par l'origine.*[3]

Et quand il s'agit de la mémoire de Betty et de son passé de prostitution, la présentation de l'homme touche au cannibalisme : *« Ils l'ont croquée, elle a subi leurs caresses, leurs baisers ; pour qu'ils grossissent »*[4] Ce cannibalisme masculin que le texte nous expose, implique une présentation constante du corps féminin, celle de la proie qui subit la violence sous forme d'agression et de relation sexuelle à la limite de viol et de viol à répétition.

---

[1] Ibid., p.53.
[2] Ibid., p. 35.
[3] Ibid., p.144.
[4] Ibid., p.123.

La violence masculine a marqué l'enfance d'Ateba, elle en endurait autant que sa mère Betty comme le montre cette scène où l'homme (le titulaire) bat la mère et la fille :

> *Elle a huit ans. Elle rentre de l'école. Du pont, elle entend déjà des obscénités et sa mère qui pleure. Elle pleure souvent, sa maman, à cause de son « titulaire » qui la bat tous les quinze jours.* […] *elle lance son cartable sur la tête du « titulaire ». Le « titulaire », lui, on dirait un véritable sanglier, il fonce, il frappe. Ateba ne bouge pas, elle ne pleure plus, il cogne encore, plus fort, elle saigne du nez et de la bouche. Il frappe maintenant partout, la tête, les côtes, le ventre, elle tombe.* [1]

Les personnages féminins qui entourent Ateba subissent systématiquement la violence masculine. Sa tante Ada n'y échappe pas, elle est battue par son compagnon qui la quitte ensuite. Cette violence a marqué les rapports sexuels de sa maman Betty en tant que prostituée :

> *Elle a murmuré des obscénités, elle a poussé des hurlements rauques dont Ateba n'avait jamais pu déterminer s'ils étaient de plaisir ou de douleur.*[2]

Beyala met en scène des rapports sexuels à la limité de viol où la femme n'éprouve aucun désir ni plaisir, mais de la douleur physique et psychologique. Irène, l'amie d'Ateba l'exprime bien :

[1] Ibid., p.112.
[2] Ibid., p.123.

Et moi je le regarde comme ça d'un œil tout retourné comme si j'étais déjà partie. Lui voit ça, il fonce et hop hop. Je pense que Monsieur a fini et qu'il va me foutre la pais. Mon œil ! Et ça recommence et moi de pousser des cris pour ne pas être vache, et lui de foncer encore et encore jusqu'au matin. Je suis crevée …[1]

Ateba aussi a connu le viol lors de sa rencontre avec « un intello ». L'instance narratrice nous décrit la scène d'une façon détaillée et avec des mots crus :

« Il se rue de nouveau sur elle, fonce sur ses genoux avec une telle violence qu'elle écarte les cuisses, il la pénètre. La douleur est fulgurante, elle gémit, il n'entend pas, il dit : « oh ! C'est bon ! Tu es chaude », elle le griffe, il s'accroche à ses mots […]» [2]

Avec ces descriptions crues des scènes de viol et de violence subie par la femme, Beyala nous présente, selon Odile Cazenave, une *vision apocalyptique de l'amour* et *plante systématiquement un univers de souffrance, où percent l'abjection et l'horreur, cherchant une alternative pour la femme.*[3]

En effet, la violence scripturale choisie par l'auteure s'inscrit dans un processus de transgression des codes usuels, et s'accompagne selon Jacques Chevrier[4] d'un véritable programme destiné à rétablir la femme dans ses droits les plus élémentaires. Si le texte prend soin de nous révéler l'aliénation et l'indignation dont souffre la femme africaine, c'est pour

[1] Ibid., p.99.
[2] Ibid., p.132.
[3] Odile Cazenave, *Femme rebelles*, op. cit. p.220.
[4]Jacques Chevrier, « Calixthe Beyala : quand la littérature féminine africaine devient féministe » In *Notre Librairie*, n°146 *Nouvelle génération*, 2001.

mieux mettre en lumière la conversion de la situation. Cette conversion passe d'abord par la sédition de la femme et sa reconquête de son propre corps.

1-2- La quête d'un idéal féminin libérateur :

La croisade [1]qu'entreprend Calixthe Beyala passe, comme nous venons de voir ci-dessus, par la dénonciation des manipulations sociales qui emprisonnent la femme dans un statut de « subordonnée » à l'homme, pour finir par la sédition du sexe féminin. Dans ses premiers romans l'auteure achemine la révolte de ses personnages féminins de la même façon. Ateba de *C'est le soleil qui m'a brulée*, Tanga de *Tu t'appelleras Tanga*, et Mégri de *Seul le diable le savait*, semblent emprunter les mêmes chemins pour réapproprier leur propre corps. Leur rébellion se traduit essentiellement par une remise en question de l'ordre établi dans lequel Ateba, Tanga, Mégri *sont obligées de vendre leur ventre : Lieu de grossesses le plus souvent condamnées au néant…lieu d'échanges économiques dans lesquels la production de la vie ne figure plus, est de trop, doit être éliminée si jamais elle se manifeste*.[2] Pour ~~s'~~ échapper à cette destinée incontournable qui était celle de leurs aînées, les personnages féminins de Beyala doivent rompre avec *le fil généalogique*[3] qui est devenu gênant. Pour Eloïse A. Brière, la citadine du roman camerounais se trouve bloquée dans l'impasse créée par les transformations sociales enracinées dans la colonisation. Ce qui explique sa tentative de se libérer en conquérant d'autres formes de comportement, d'autres rôles que ceux qui lui ont été dessinés d'avance.

[1] Nous reprenons ici le terme de Jacques Chevrier qui qualifie le programme entrepris par Beyala pour libérer la femme de « croisade », *Ibid*.
[2] Eloïse A. Brière, *Le roman Camerounais et ses discours*, Editions nouvelles du sud, 1993, p. 122.
[3] Ibid., p. 122.

1-2-1- La posture du refus

Dans *C'est le soleil qui m'a brulée*, Ateba s'incline devant les exigences de sa tante Ada qui l'a élevée et lui a préparé d'avance la même destinée que la sienne et que celle des femmes de la lignée généalogique. Ada s'en vante à toute occasion : *La chaîne n'est pas rompue, la chaîne n'a jamais été rompue*.[1] Bien qu'Ateba continue à jouer le rôle de l'orpheline, vierge, soumise et *épousable*, elle ne cache pas ses idées non-conformistes par rapport au lot de la femme dans sa société. Elle s'attaque à l'institution du mariage en tant qu'une forme d'esclavage de la femme et se son corps. Elle manifeste un certain dégoût, même face à la conviction de son amie Irène, de l'importance du mariage :

- *J'aurais tant voulu avoir une maison bien à moi…une vraie maison avec un homme et des enfants.*
- *Tu supporterais ça, toi, le poids d'un homme à longueur de journée, à longueur d'année ?*
- *Mais c'est lui qui donne la vie. C'est lui qui me rend à la fois réelle et vraie. Sans lui je n'existe plus…*
- *Arrête de dire des conneries….tu existes parce que la femme existe…*[2]

Il est évident qu'Ateba refuse de reproduire le modèle des « *fesses coutumières* », celui de ses aînées et surtout de sa maman Betty en consacrant sa vie et son corps à l'homme :

> *Ah ! Betty! Ateba se rappelle tes verbes sur les hommes, leur faculté à protéger, leur supériorité manifeste, leur primauté dans le plaisir … Elle a cherché*

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 6.
[2] Ibid., p. 143.

l'homme, elle a trouvé des ruines de statues et de monuments historiques. Et puis, Betty, il y a cette paresse à construire, ce courage à détruire, saccager, piétiner… Elle ne dit pas cela pour te contredire, Betty. Elle veut se consacrer reine pour que la femme ne se trouve plus acculée aux fourneaux, préparant des petits plats idiots à un idiot avec une idiotie entre les jambes. En bonus les enfants, Betty, et l'épuisement, et les cernes du petit matin.[1]

Refuser de suivre le même itinéraire que ses aînées, implique une prise de conscience de la part du protagoniste féminin et aboutit à une révolte contre l'homme et par suite contre la communauté. Ateba, la mémoire stigmatisée par le souvenir de sa maman épuisée par les nombreuses grossesses (*Mon corps a fauté, ma fille, il est moche…Les gosses, tu comprends ? Elle lui montre la peau de son ventre desséché et flétri comme une vieille date..*[2]) refuse d'inscrire son devenir de femme dans le rôle de mère procréatrice. En effet, le rejet de la maternité chez Ateba provient d'abord de son histoire personnelle : abandonnée par sa maman à l'âge de dix ans et n'ayant jamais connu son père, elle sait que son existence est de trop, et pur hasard. Enfant, elle était témoin de nombreux avortements volontaires de sa maman Betty :

Betty rôdait dans la rue, hurlant son dégoût d'abriter dans ses seins l'aube d'un cri. Elle jouait avec des fleurs pour tromper la vie et retrouver la lumière. Elle buvait, elle se purgeait, elle vomissait. [3]

Graciée par la mort et abandonnée plus tard par la mère, Ateba, devenue femme, sait que *le ventre de sa mère était le lieu de transactions commerciales*[1], que sa mère était victime

[1] Ibid., p. 122.
[2] Ibid., p. 69.
[3] Ibid., p. 101.

de l'homme, comme son amie Irène, toutes les deux subissaient des grossesses imposées qui n'étaient que des *erreurs de rencontre.* Pour elle, tomber enceinte, c'est d'être *encombrée* ou encore *engrossée* par l'homme. La grossesse n'est pas, le plus souvent, voulue comme le constate Eloïse Brière dans son article *Le retour des mères dévorantes :*

> *La maternité comme signe obligatoire de l'accomplissement féminin cède alors la place à une image opposée : celle de frein, d'erreur de parcours, car de plus en plus la femme ressent le dilemme posé par sa situation et ses aspirations face à la procréation.*[2]

Des expressions comme : « *pondeuses* » « *grossesses* », « *ventrues* » pour désigner les femmes enceintes, et aussi « *pondre* » au lieu d'enfanter, réduisent les femmes à leur fonction de procréatrices, et expriment sensiblement l'indignation que suscite la maternité chez Ateba. Cette position d'indignation et de refus marque aussi sa tranche d'âge d'adolescentes africaines qui *vivent soit sous l'angoisse du tabou social de la virginité, soit sous le trauma des rites d'initiation, soit encore sous la peur des grossesses non désirées.*[3] Ces adolescentes sont valorisées dans la mesure où leur corps rapporte à la collectivité : qu'il s'agisse de la bonne dote rapportée aux parents, du plaisir apporté au mari ou d'enfanter et d'élever une progéniture. Et enfin du compte elles subissent un processus de dépersonnalisation où leur corps ne leur appartient pas. Pour elles, refuser le mariage et la maternité, c'est prendre possession de ce corps qui leur échappe, comme l'exprime Eloïse Brière :

---

[1] « Le retour des mères dévorantes, in Écritures Féminines : 1- La parole aux femmes » Eloïse A.Brière, In *Notre Librairie*, N°117, 1994, p. 67.
[2] Ibid.
[3] « De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique francophone » Béatrice Rangira Gallimore, In *Notre Librairie*, N°117« *Écritures Féminines : 1- La parole aux femmes* », 1994. P.55.

La femme ne peut alors se réaliser qu'en niant son potentiel vital de transmetteuse de vie, en annulant sa fonction biologique. Refuser la maternité c'est se révolter contre tout ce qui rend la femme esclave.[1]

La maternité, perçue comme une raison d'être pour la femme, une fin en soi et un remède, est évidement rejetée par les héroïnes de Beyala. Dans *Femme nue femme noire* l'écrivain met en question le concept de la maternité en tant qu'assurance de vie et un facteur de protection : la mère d'Irène femme traditionnelle, se sert de l'enfantement pour garder son mari :

Elle accroche autant d'enfants qu'elle peut aux pieds de mon père, comme autant de chaînes, pour l'empêcher de partir.[2]

Pour Irène, la femme doit renoncer à ce stupide projet de maternité qui est à ses yeux ne rapporte rien pour sa société. En ridiculisant le regret de sa rivale Fatou de ne pas être fertile, elle annonce :

Je déteste les enfants…Je reste convaincue qu'avec l'avancée des civilisations, les femmes n'en feront plus. […]*Je trouve incohérent de fuir sa propre existence en se reproduisant*.[3]

La maternité semble même perdre sa raison d'être ; Irène s'interroge sur ce sujet :

Je ne sais toujours pas pourquoi les femmes font des bébés. Parce qu'elles sont aimées ? Parce qu'elles aiment ? Parce qu'elles ont peur de la colère de Dieu ? Parce qu'il n'y a aucun moyen de passer outre, en acte comme en pensée ?[1]

[1] Eloïse Brière, « Le retour des mères dévorantes », op. cit., p. 68.
[2] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 65.
[3] Ibid., p. 76.

Beyala renvoie aussi ce dénigrement de la maternité au malaise de la société postcoloniale où l'enfantement ne trouve pas sa validité dans le cadre du désordre postcolonial. Surtout quand mettre au monde un enfant ne s'associe pas forcément au devoir social de l'élever. Tanga, protagoniste de *Tu t'appelleras Tanga*, sensibilise les lecteurs au problème des enfants abandonnés qui stigmatise la société africaine ; en refusant la maternité, elle critique la fertilité irresponsable des (*fesses coutumières*) qui ne font qu'augmenter le nombre des enfants abandonnés :

> *Je ne veux pas prêter mon ventre à l'éclosion d'une vie. Tant d'enfants traînent par la ville ! Je déteste alimenter les statistiques.* [2]

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* Betty, la mère d'Ateba se fait avorter par ce qu'elle ne peut pas nourrir un enfant : « *Alors, elle disait : (il faut qu'il passe ! Il faut qu'il passe ! Je ne veux plus ! Je n'en peux plus ! Je ne veux pas le nourrir.)* » [3] Ateba elle-même incite son amie Irène à avorter : « *après tout qu'importe la vie d'un gosse dans ce pays où tout est constamment à l'état embryonnaire?* » [4]

Pour sortir de l'impasse procréation/reproduction du pouvoir androcentique, Ateba, Tanga, Betty et Irène ont choisi le refus de la maternité. Alors que Magri, protagoniste de *Seul le diable le savait*, a réussit d'en sortir grâce à sa maternité désirée. Soutenue par sa demi-sœur qui l'aide à fuir le village et un mariage arrangé par sa mère, elle donne naissance à une fille, fruit de l'amour libre qui naît au cœur de la forêt. Cette naissance qui arrive en pleine

---

[1] Ibid., p. 212.
[2] *Calixthe Beyala, Tu t'appelleras Tanga,* op. cit., p. 176.
[3] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit.,p.101.
[4] Ibid., p.115.

brousse, et sous la complicité des femmes n'est autre chose qu'une régénération sociale gynocentrée. Brière développe cette idée dans son étude sur la maternité, elle remarque que :

> *La complicité qui naît entre les deux sœurs provient chez Mégri du désir de rejoindre ce qu'il y a de primordial dans la nature féminine, de trouver la générosité, la protection et la chaleur de l'amour maternel. La relation entre les deux femmes est une tentative de créer un espace sûr, un lieu féminin qui les protègera du désordre néo-colonial.* [1]

La maternité est perçue par Mégri comme un projet personnel, une réalisation de soi et une expérience féminine qui s'inscrivent en dehors du mariage et loin des repères du système patriarcal. Dans *Tu t'appelleras Tanga*, Tanga trouve, elle aussi, une nouvelle définition de la maternité, celle de l'adoption. En adoptant Mala, le fils de personne, l'enfant aux pieds gâtés, elle découvre la maternité non-biologique et consciemment choisie. Son adoption d'un enfant abandonné, albinos et malade à l'image de sa société malade, est une vraie négation de la maternité biologique des villes africaines qui enfantent pour la rue. L'amour mutuel entre Tanga et son enfant adoptif est un vrai refuge dans un monde chaotique comme l'exprime Martine Fernandes dans *Les écrivaines francophones en liberté* :

> *En imaginant une relation d'amour possible entre l'enfant abandonné et elle-même, elle crée de nouveaux rôles de mère et d'enfant, totalement différents de ceux qu'elle observe autour d'elle. Leurs subjectivités, anéanties dans le monde chaotique du bidonville, est assurée par leur reconnaissance mutuelle et leur lien affectif, par leur solidarité.*[2]

---

[1] Eloïse Brière, *Le retour des mères dévorantes*. op. cit., p.69-70.
[2] Martine Fernandes, *Les écrivaines francophones en liberté*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.268.

Les protagonistes de Beyala refusent donc la maternité en tant qu'« erreur de parcours » ou « assurance de vie » ou elles la choisissent mais dans leurs termes à elles, établissant ainsi une nouvelle définition de la maternité et une nouvelle vision du corps féminin en dehors de sa fonction procréatrice.

1-2-2- Maîtriser sa sexualité, maîtriser son corps

La sédition du sexe féminin s'accomplit dans la réappropriation de son corps et de sa sexualité qui, dans la société africaine, sont sous la tutelle de la loi masculine. Cette dernière considère la sexualité féminine sous l'angle de la fécondité où l'exigence sociale de reproduire prévaut, pour ne pas dire remplace le désir et à la satisfaction érotique chez la femme. La littérature de la négritude a cultivé l'image du corps-objet de la femme africaine représentant la fécondité, la beauté et l'érotisme. Cette vision du corps féminin sans autonomie caractérisait la littérature masculine de cette période, ainsi que l'écriture des premières romancières africaines. La femme y apparaît comme un vide destiné à accueillir l'homme :

> *Ce vide qui est la femme se « remplira » pour répondre à l'appel du plaisir masculin, et au besoin primordial de la procréation. C'est à travers ce dernier rôle que la femme permet à l'homme de tromper l'inquiétude généalogique qui est le propre de sa situation existentielle. S'entourer d'épouses et d'enfants, c'est alors s'insérer dans la coulée généalogique des temps immémoriaux.* [1]

[1] Eloise A. Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., p. 232.

Les femmes qui peuplent les romans de Calixthe Beyala s'opposent absolument à la norme née de la littérature de la négritude. Son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* propose un nouveau type de femme, celle qui s'approprie son corps, cherche à satisfaire son désir, et va jusqu'à faire l'amour à soi-même comme le montre ce passage :

> *Bientôt, dans son corps, elle surprendra l'émotion de l'homme, elle la brisera et se tiendra à distance pour ne pas attraper le germe du désordre.* […] *Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de ses gestes, de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double.* [1]

Le motif de la masturbation apparaît donc comme une recherche de l'autosatisfaction érotique qui rentre sous l'angle de l'appropriation du corps, mais aussi traduit une volonté chez l'héroïne d'éloigner son corps du corps mâle considéré comme porteur de plaisir et de souffrance en même temps. Se procurer le plaisir sans agent masculin, affirme une identité féminine qui veut se définir en dehors de la loi masculine, et rompre avec l'homme. Ateba refuse le rôle de la « case vide » que lui réserve la société :

> *Elle veut se consacrer reine pour que la femme ne se retrouve plus acculée aux fourneaux, préparant des petits plats idiots à un idiot avec une idiotie entre les jambes. En bonus les enfants, Betty, et l'épuisement, et les cernes du petit matin*. [2]

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 22.
[2] Ibid., p. 122.

Les héroïnes de Beyala sont conscientes de leur part de responsabilité de leur souffrance comme l'exprime Odile Cazenave :

> *La femme est responsable de son propre esclavage en ce qu'elle épouse les valeurs patriarcales sur le statut de la femme, jusqu'en matière d'apparence extérieure.* [1]

Ateba, qui ne veut plus voir les yeux de la femme « *plantés dans l'homme* », connaît le chemin vers la liberté de la femme, elle le résume en trois certitudes *: revendiquer la lumière, retrouver la femme et abandonner l'homme aux incuries humaines*[2]

Il faut donc se passer de l'homme et retrouver la femme authentique qui reconquiert son corps, le libère des critères dictés par l'homme et par la société. Ateba veut arrêter le supplice de la femme, son anéantissement et sa servitude sexuelle. Pour cela, il faut retrouver son corps, se procurer le plaisir, être belle pour soi même et vivre purement sa féminité. D'où le symbolisme de la scène de danse où Ateba se laisse porter par un état de transe en se déhanchant sur un rythme effréné : *Reins cambrés, poitrine rebondie, Ateba se déhanche avec application. Elle se tortille, elle tourne, les yeux révulsés.*[3] La voix narrative souligne la ressemblance des gestes d'Ateba, de Betty et d'Ekassi dans leur danse sensuelle, sauf qu'Ateba danse pour elle-même alors que les deux autres, étant prostituées, dansaient pour attirer les hommes :

> *Elles roulaient des hanches sous des spots rouges et, quelquefois, elles acceptaient de monter sur la table qui allongeait les jambes et permettait une vue*

---

[1] Odile Cazenave, *Femmes rebelles*, op. cit., p. 212.
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 104.
[3] Ibid., p. 121.

plongeante des cuisses. Jamais, elles n'avaient tangué pour elles, et même l'idée de le faire n'avait jamais effleuré leur esprit. [1]

Ce désir de retrouver sa féminité dans son état pur est exprimé dans cette scène où Ateba offre son corps à la pluie :

Ateba se déshabille en toute hâte et se lance sous la pluie. Elle tend son corps à l'eau, elle s'offre, elle la prend, elle écarte ses fesses et donne son ventre. Quand la sensation devient jouissance, Ateba Léocadie chiale, nez contre terre. Elle a l'impression que chaque goutte d'eau l'immacule et la sort du QG et de ses noirceurs d'égout. Elle a l'impression de retrouver la pureté, cette pureté que la coutume prétend garder de haute lutte, en la parfumant de théorie et en la souillant d'incohérence. [2]

Ateba retrouve sa pureté, son corps et sa jouissance de femme authentique libérée, même momentanément, de la coutume. Une scène qui symbolise la catharsis de la femme africaine souillée par la violence et l'aliénation, assoiffée à se retrouver, à acquérir une nouvelle relation à soi, et redécouvrir son corps.

La maîtrise du corps et de la sexualité se met à contresens des stratégies phallocentriques qui prédestinent les femmes aux rôles traditionnels d'épouses et de mères procréatrices. Marginalisées, les prostituées dans l'œuvre de Beyala semblent avoir un grand accès au contrôle de leur corps et leur sexualité. Elles semblent échapper aux exigences sociales qui produisent les stéréotypes de fille-épouse-mère. Profitant de leur marginalisation, les prostituées acquièrent plus de droits que les femmes classées traditionnelles.

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 118.

Les personnages féminins dans l'œuvre de Beyala sont en majorité des prostituées ; Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la mère Betty est une prostituée, la fille Ateba qui s'est baignée dans le monde de la prostitution depuis sa petite enfance, se prostitue vers la fin du roman, la tante Ada qui a remplacé son mari défunt par des centaines d'homme, Irène l'amie prostituée, et Ekassi la voisine prostituée.

De même dans *Tu t'appelleras Tanga,* Tanga et sa sœur ont été forcées à se prostituer par leur mère elle-même ancienne prostituée. Ainsi que dans *Seul le diable le savait* Dame maman vit sa sexualité en toute liberté et sa fille Mégrita s'engage dans une série de relations sexuelles. On peut remarquer que l'auteur fait évoluer la figure de la prostituée dans plusieurs espaces sociaux et statuts toujours similaires : elle est la mère, la fille, l'amie. Le but de cela, comme le fait remarquer Odile Cazenave dans son étude consacrée à la prostituée dans l'œuvre de Beyala[1], c'est d'accentuer les similarités entre prostituées et autres femmes et de supprimer leurs différences. La prostituée n'est pas simplement une figure-archétype à la façon des auteurs masculins mais bel et bien un individu qui a une vie et un développement, un personnage bâti de l'intérieur selon un point de vue féminin. C'est une figure subversive investie d'une identité et d'une dimension humaine et non pas seulement une femme-objet comme le discours phallique la représente.

La subversion de cette figure consiste dans sa capacité à investir sa marginalité pour vivre sa liberté en dehors des structures traditionnelles de la société. Ce qu'on peut remarquer c'est qu'elle maîtrise son corps et l'investit à son gré. Ekassi, la voisine d'Ateba, choisit de ne pas enfanter : *elle se soumettait à tous les désirs mais tenait son ventre dans l'absence*[2] Son

[1] *Femmes rebelles,* op. cit.,p.92.
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 52.

refus d'intégrer la tradition matriarcale va de paire avec son caractère rebelle qui se manifeste particulièrement à travers son histoire atypique d'une femme amoureuse. Pour revoir son mari prisonnier, Ekassi offrait son corps aux gardes de la prison : *Elle disait que ses yeux jouissaient de son amour et eux pouvaient jouir de son corps. Puisqu'ils le réclamaient, elle donnait. Lui prenait son cœur.*[1]

Ekassi donnait son corps aux autres mais elle savait que ce n'est rien *que du corps* et elle savait comment se tenir en dehors du monde érotique masculin en se dissociant mentalement de ses partenaires. En pleine action sexuelle, elle laisse le rêve s'infiltrer dans l'instant réel et ne pense qu'au bonheur de l'amour qu'elle va vivre avec son amant une fois qu'il sera en liberté :

> *Elle ne le pensait pas, elle le vivait dans chaque main qui la palpait, dans chaque homme qui inondait ses chairs. Longtemps elle avait rêvé. Son ventre d'où il élèverait des cris d'enfants ; le maffé qu'elle lui préparerait chaque jour à l'heure de la nuit.* [2]

Plus traditionnelle qu'Ekassi, Ada la tante d'Ateba manifeste un certain pouvoir sur son partenaire sexuel. En ordonnant à Youssep chaque soir : « *viens me faire l'amour* », elle renverse la hiérarchie phallique en réclamant le sexe de l'homme, en s'érigeant en sujet possesseur et non pas en objet possédé : « *Il l'embrassera.* […] *Elle plantera ses ongles dans son dos. Elle exigera que ça aille vite, très vite, qu'il se dépêche.* » [3] L'homme dans ce

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 51.
[3] Ibid., p. 73.

contexte subit les désirs de la femme et garde le silence : « *Quand elle reviendra, il se gardera de lui dire qu'elle le froisse en l'oubliant si vite. Il ne dira rien. Il ne doit rien dire.*[1] »

Même quand il s'agit des situations où la femme prostituée vend son corps, elle se révèle forte dans la mesure où elle maîtrise son désir. Car elle ne s'adonne pas à l'enjeu de l'érotisme, et garde son corps dans l'inertie et l'impassibilité. C'est ainsi que Tanga l'héroïne de *Tu t'appelleras Tanga* s'engage dans ses relations sexuelles avec les clients :

> *J'amenais mon corps au carrefour des vies. Je le plaçais sous la lumière. Un homme m'abordait. Je souriais. Je suivais. Je défaisais mes vêtements. Je portais mon corps sur son lit, sous ses muscles. Il s'ébrouait.* […] *l'homme continuait à s'ébrouer. Je ne sentais rien, je n'éprouvais rien. Mon corps à mon insu s'était peu à peu transformé en chair de pierre.*[2]

Tanga donne son corps impassiblement comme elle le fait Irène l'amie d'Ateba, qui comme la voix narrative la représente, s'arme de l'insensibilité pour pouvoir assumer son métier de prostituée:

> *Autrefois Irène venait ici et faisait fonctionner son sexe dans un vide absolu. Elle perdait le sens de son propre cheminement pour se soumettre à l'homme. Elle élaborait les fondations du vide et oubliait le regard. De ne plus regarder, le corps ne sentait plus, le corps reniait les sens et se terrait dans l'opacité du monde. Il n'y avait plus ni présence ni absence.*[3]

---

[1] Ibid.
[2] *Tu t'appelleras Tanga*, op. cit., p. 15.
[3] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 149.

La vision que l'auteure donne de la prostituée est révolutionnaire, dans le sens où elle n'est pas absolument la femme-objet possédée. Car il ne s'agit pas du don de corps absolu tant qu'il y a le vide, l'indifférence qui protège en quelque sorte l'intégrité de son âme et lui garantit une forme de liberté. En même temps, c'est une forme de refus et de rébellion contre l'emprise sexuelle de l'homme ; et selon Gallimore un renversement des rôles sexuels :

En refusant d'être possédée, la femme offre son corps comme bouclier et tire ainsi un certain pouvoir de sa froideur et de son indifférence. On pourrait même se demander « qui possède qui » dans une telle relation.[1]

1-2-3- Le meurtre au féminin : acte de libération féminine

Nous avons constaté au début de ce chapitre que les œuvres de Calixthe Beyala mettent le doigt sur la violence et l'inégalité déterminant le rapport premier de l'homme à la femme. D'où les scènes de viols et de violences sexuelles qui abondent dans les textes, et déclarent la guerre des sexes. Car les femmes dans l'œuvre de Beyala veulent rompre la chaîne de violence /soumission/ silence, *retrouver la femme et anéantir le chaos*.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* Ateba réplique à la violence de Jean Zepp par l'envie de lui rendre la violence d'une façon beaucoup plus marquée :

> *Et si elle arrêtait le cours de l'histoire en arrachant son sexe d'un coup de dents ? Et si de la pointe acérée de ses ongles, elle lui labourait le bas-ventre ? Avec*

[1] Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala,* op. cit., p.90.

ses poils elle ferait un ragoût, un ragoût noir et doux comme l'ombre qui apaise ses sens après les agressions de la lumière. [1]

Ce désir de castration, que l'imagination d'Ateba nourrit, rend possible la décharge de la fureur du personnage et en même temps permet de fuir la pression de la violence d'un moment difficile. Martine Fernandes explique à ce propos le rôle de l'imagination dans le développement du protagoniste :

L'imagination permet à la fois d'échapper à son destin et de poursuivre ses rêves, c'est-à-dire qu'elle permet l'émergence d'un but (d'une destination dans la métaphore de la route), bref d'une « vision ».[2]

Dans cette perspective, l'imagination active d'Ateba fait émerger un but ; c'est renverser les règles du jeu et bouleverser sa situation de victime. L'héroïne nourrit ce désir de battre l'homme, de le mutiler, de le mordre qu'elle est petite ; témoin des douleurs physiques vécues par sa mère Betty à cause de ses clients: *Elle (Ateba) aurait voulu les battre, les broyer, les mordre, les mutiler…*[3] Ainsi on la voit agresser l'homme qui a battu sa maman :

Elle lance son cartable sur la tête du « titulaire ». Le « titulaire », lui, on dirait un véritable sanglier, il fonce, il frappe. Ateba ne bouge pas. Elle n'a pas mal, elle ne crie pas, elle vient de renverser les attributs.[4]

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 36.
[2] Martine Fernandes, *Les écrivaines francophones en liberté*, op. cit., p. 265.
[3] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 90.
[4] Ibid., p. 112.

Sous le coup de dégoût que lui cause son rapprochement d'un homme qui finit par la violer, elle essaie de se défendre férocement : *Elle tente de se libérer*[…]*elle le frappe*[…] *elle le mord*[…]*il fonce sur elle, elle se cabre, elle serre les cuisses*[…]*elle lui crache au visage*[…] *elle le griffe*[…][1] Pendant ce moment de violence sexuelle, Ateba *pense aux sexes qui ont éventré sa mère et au sexe en elle*.[2] Elle réplique donc par la violence (*D'un geste rageur elle accroche sa main au sexe, le retire, le serre, elle serre de plus en plus fort, elle l'étrangle, elle a la violence bandante dans ses mains)*[3] et oblige l'homme à jouir hors d'elle, refusant de jouer le rôle de « case vide » et de recevoir ce *gombo plié, gluant, blanchâtre*.[4] A la vue du sexe qui l'a déflorée, Ateba est prise une fois de plus par un désir de castration : « *Elle regarde ce bout de chair qui a répandu son sang, elle veut le frapper. »* [5]

Ces situations qui se répètent dans le texte, où Ateba est animée soit par un désir de vengeance soit par une violence active envers l'homme, sont d'une valeur prémonitoire. Ainsi la scène du meurtre qui clôture le roman choque moins le lecteur, car elle s'insère naturellement dans ce contexte de violence et d'appels à la vengeance. Le discours anti-homme qu'Ateba produit tout au long du texte estime que la femme doit exclure l'homme de son univers et retrouver la solidarité féminine :

> *Ateba dit que la femme devrait arrêter de faire l'idiote, qu'elle devrait oublier l'homme et évoluer désormais dans trois vérités, trois certitudes, trois résolutions.* […] *revendiquer la lumière, retrouver la femme et abandonner l'homme aux incuries humaines…*[6]

---

[1] Ibid., p. 132.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 133.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 104.

Mais la recherche de la femme semble se réaliser par l'intermédiaire de l'homme. Traumatisée par la mort de sa meilleure amie Irène, prostituée morte suite à son avortement, Ateba part à la recherche de cette dernière. Elle se rend sur le lieu de la prostitution et essaie vainement de retrouver son amie dans les visages des prostituées qui sont là en train de vendre leur corps. A son désespoir, elle accepte de donner son corps à un inconnu en espérant retrouver Irène :

> *Un homme court sur pattes, muscles et gras confondus s'approche d'Ateba, mains dans les poches, épaules ressorties. « Combien ? » s'interroge-t-il en allumant un cigare.* […] *Peut-être Ateba…n'ose pas espérer. Dans les prunelles, elle cherche les pas de la femme…Sa danse qui délivre l'éblouissement puis elle dit : « cinq mille. »*[1]

Mais Ateba découvre avec une grande déception que la reproduction du mode de vie d'Irène la ramène de nouveau à confronter la violence de l'homme, et que son contact avec le sexe masculin n'amène qu'à la souffrance :

> *Ateba n'a pas poussé un seul cri. Elle sait maintenant qu'Irène n'est pas là.. Si elle était là, Ateba entendrait la danse de ses pas.* [2]

Dans les derniers pages du roman, nous assistons à une scène du viol suivie d'une scène du meurtre : Ateba victime d'un deuxième viol, tue cette fois-ci son violeur. Le meurtre commis par le protagoniste féminin peut se lire comme une réponse à la violence : la violence

[1] Ibid., p. 149.
[2] Ibid., p. 150.

appelle la violence. Il s'agit ici de mise en scène du retournement de la situation où le corps violé, furieux, rend la violence à son agresseur. Le meurtre de l'homme est donc un acte de résistance et de légitime défense qui permet à la femme de survivre au sein d'une société phallocentrique qui l'opprime, une société elle-même régie par la violence. Mais le fait de tuer l'homme peut être considéré comme une reprise de parole comme le fait constater Brière[1]. Le geste final d'Ateba surgit d'un désir de briser les forces qui engendrent son mutisme. La scène du viol par fellation est symbolique du mutisme imposé à la femme :

> *Il l'empoigne par les cheveux. Il la force, elle résiste la bouche pleine de sa chair. Il se balance, les yeux mi-clos* […] *Il la débarrasse en un floc mouillé et dit, le visage frétillant, que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme.* [2]

Sous le coup de la nausée que génère la brutalité du geste de l'homme, Ateba tue son partenaire. Mais la scène est décrite par la voix narratrice plutôt comme résurrection :

> *Je vois la femme déployer ses ailes, cracher le sperme aux pieds de l'homme, lui balancer un lourd cendrier de cuivre sur le crâne*[3].

Si l'image de la femme qui *déploie ses ailes* donne une certaine dimension mythique à la scène du meurtre, elle ne peut pas alléger l'abjection des descriptions crues de la suite :

> *Elle s'est accroupie, a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains, elle frappe, elle rythme ses coups, elle scande « Irène, Irène » et, comme elle perçoit encore la vie sous ses mains, elle ramasse un canif, et, envahie de joie, elle se met à*

[1] Brière, *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., pp : 238-239.
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 151.
[3] Ibid., p. 152.

frapper, à frapper de toutes ses forces. Enfin, le dernier spasme. Ses seins cèdent, la pisse inonde le cadavre sous elle. [1]

Le geste meurtrier s'avère un acte de reprise de force et de parole ainsi qu'une vengeance féminine au nom de toutes les femmes meurtries par l'homme. Car Ateba venge non seulement son corps violé, mais aussi la mort insensée d'Irène, la souffrance et l'abus dont souffraient Betty sa maman, Ekassi sa voisine, et toutes celles qui sont obligées de vendre leur ventre pour survivre dans une société elle-même dégradée.

Dans ses textes, Calixthe Beyala met le doit sur une évidence : la libération de la femme et de son corps passe obligatoirement par la violence que ça soit du côté de l'homme ou du côté de la femme. La lutte entre les deux sexes se termine par un meurtre de l'oppresseur : un meurtre vrai (assassinat de l'homme) ou symbolique (bouleverser les lois patriarcales). Pour Gallimore l'écriture de Beyala permet à la femme de découvrir son corps et de se libérer de l'emprise de l'homme :

> *En s'emparant de la parole et en dénonçant les abus dont elles sont victimes, Beyala et ses héroïnes ont mis à nu et à mort la « Femme » en majuscule, celle qui avait été façonnée selon le code patriarcal.* [2]

Dans la même démarche Ahlam Mosteghanemi procède à une dénonciation du mutisme et de la violence qui marquent les rapports entre les deux sexes au sein de la société algérienne post-coloniale. Le chapitre suivant va s'intéresser aux aspects qui marquent les

---

[1] Ibid.
[2] Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 103.

rapports homme/femme dans l'œuvre de l'auteure algérienne, et l'implication du corps dans un discours sur l'amour, la sexualité et le pouvoir.

I-2- Corps et identité sexuelle dans l'œuvre d'Ahlam Mosteghanemi

Les règles et les codes socioculturels qui régissent les sociétés arabes à confession principalement musulmanes, subissent incontestablement la loi patriarcale. Cette loi repose sur un système de modulation sociale fondée essentiellement sur la soumission de la femme. C'est dans ce système de relations *extraordinairement ordinaires*[1] que réside la logique de la domination masculine dans la société arabe. Pour le sociologue Pierre Bourdieu, cette domination est exercée au nom d'un principe symbolique reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue, un style de vie, et plus généralement, une propriété distinctive.[2] Dans les milieux traditionnels arabo-musulmans du bassin méditerranéen, la ségrégation entre les deux sexes et leur inégalité s'impose naturellement dès la naissance : celle d'une fille est reçue d'une façon particulière qui varie, selon les familles, entre rejet et tolérance. Alors que la naissance d'un garçon est une fierté pour sa famille.

Depuis son jeune âge la fille reçoit une éducation stricte qui garantit sa docilité, sa soumission à l'autorité du père et du frère, alors que le garçon occupe déjà le rôle du petit chef, bénéficie de toute la liberté et exerce déjà un part d'autorité du père sur ses sœurs et parfois sur sa mère. Lors de sa puberté, la jeune fille quitte le statut neutre d'enfant pour entrer dans la catégorie sexuée des femmes. Dès lors, la femme, supposée être désirable par les hommes, devient l'objet de multiples tabous et restrictions. Elle est voilée, gardée à l'abri des regards comme un bien précieux dans un lieu sûr et clos qui n'est guère que sa maison familiale, surveillée dans ses gestes et ses pas pour éviter tout incident qui peut nuire à

[1] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p, 7.
[2] Ibid., p, 8.

l'honneur de sa famille. Son corps est une menace permanente pour la pureté du musulman ; celui-ci doit se protéger contre la séduction de la femme capable de l'entraîner vers le péché, la rébellion contre la volonté de Dieu.

2- 1- De l'architecture qui sépare les sexes :

Porteur de la *fitna* qui est à la fois séduction et rébellion, le corps féminin représente un danger pour la foi de l'homme musulman et pour s'en protéger la loi patriarcale procède à la réclusion de ce corps et à sa sacralisation. Ainsi il devient *haram,* le mot arabe qui signifie tabou - interdit - sacré. L'urgence de surveiller le pouvoir du corps féminin est l'un des piliers essentiels de la loi patriarcale dans la société arabo-musulmane. Les femmes sont ainsi confinées dans leurs maisons, lieux sûrs et inviolables ou sous le voile *hijab - protection* qui les protègent des regards des hommes lors des rares sorties.

Dissimulé derrière des murs hauts et épais ou sous le pan du voile, le charme féminin ne pourra pas troubler la paix et la foi du musulman. Mais ce n'est pas seulement par crainte de la *fitna* que les hommes musulmans enferment leurs épouses, sœurs et filles dans des tabous et des interdits. Car il y a aussi l'intégrité physique et la virginité de la femme qui sont le point d'honneur de sa famille, et symbolisent la fermeture du clan[1]. D'où les mesures strictes prises par les mâles protecteurs de la famille d'enfermer les filles afin de protéger leur virginité jusqu'au moment de leur mariage et par conséquent de protéger l'honneur du clan.

Les espaces sont ainsi dédoublés en deux mondes bien séparés l'un de l'autre : féminin et masculin, intérieur et extérieur. Les femmes passent leurs vies enfermées entre des murs

[1] Noura Allami, *Voilée, dévoilées : être femme dans le monde arabe,* Paris, L'Harmattan, 1988, p. 80

robustes qui les isolent des hommes ou se cachent sous des voiles pour pouvoir circuler dans le monde extérieur, masculin par définition.

Au Maghreb, et plus précisément en Algérie, les relations entre les deux sexes ne dérogent pas à cette règle. La société algérienne est de part en part organisée selon un ordre androcentrique qui s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à le légitimer. Bourdieu, qui dans son livre *La domination masculine* a exploré la structure symbolique de cet inconscient androcentrique, définit cet ordre social comme :

> […] *une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : C'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes.*[1]

La ségrégation entre les deux sexes se concrétise donc dans l'espace qui devient sexuée, divisée en deux. L'espace féminin, dont le noyau est la femme, est celui du confinement : la maison et son jardin, le lieu clos, inviolable, protégé des intrusions. L'espace masculin, celui du mouvement comme le marché, et de l'assemblée comme la mosquée, le café, les champs. Dans les grandes villes algériennes, là où les espaces féminin et masculin se superposent, et où l'intimité doit être protégée, les femmes sont soit enfermée dans entre les mûrs, soit voilées si elles circulent dans les rues et côtoient les hommes.

[1] Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., pp :15-16.

2- 1-1- L'intérieur féminin

Ahlam Mosteghanemi aborde dans ses textes la dialectique de l'espace sexué qui définit le rapport masculin /féminin dans la société algérienne moderne. Ecrit en 1993, *Mémoires de la chair* se penche parfois vers le passé, plus précisément la période de la guerre d'indépendance, mais le temps de la narration se rapporte au début de la décennie noire. Malgré l'aspect politique de ce roman, l'auteure algérienne y procède à une dénonciation de la duplicité et de l'hypocrisie que dénotent les coutumes et les traditions concertant la société arabo-musulmane. A travers l'histoire racontée par Khaled, la tradition et la loi du patriarcat sont abordées d'un point de vue spatial.

Vu par un narrateur masculin, l'espace féminin est décrit comme un espace hermétique, un lieu d'interdit, de refoulement et d'évitement. Le territoire féminin (la maison familiale ou le patio) correspond tantôt à des remémorations nostalgiques du paradis perdu, tantôt à des mémoires amères d'une enfance difficile. Lors d'une de leurs rencontres à Paris, Khaled raconte à Hayat un moment qui les a réunis au passé : lui, jeune maquisard récemment amputé d'un bras, et elle, enfant qui sait à peine marcher. Ce souvenir remonte à l'époque de la guerre, où la mobilité physique était un attribut masculin alors que la présence féminine dans l'espace extérieur était très faible[1] et conditionnée par le voilement. Culturellement conditionnées pour être passives, les femmes algériennes, occupées par leurs éternels travaux de ménage, étaient réduites à attendre celui qui voyage, entreprend, agit : l'époux, le père, le frère, le fils. La loi patriarcale a condamné ces femmes à l'invisibilité et à l'absence dans la vie civique.

[1] À l'exception des guerrières et des porteuses des bombes qui ont participé à la guerre.

Le motif de l'enfermement des femmes est complété dans le roman par la description poétique de la demeure familiale et son intérieur. Le lieu de cette toute première rencontre était la maison où la famille de Si Tahar s'est réfugiée à Tunis. Ce souvenir est lié la figure maternelle de Ma Zohra, la grand-mère paternelle d'Hayat, qui a marqué le passé du narrateur. L'espace féminin est une maison traditionnelle typique : *Mà Zohra avait mis du temps avant de m'ouvrir la porte métallique verte.* [1] La porte métallique isole l'espace intérieur féminin du monde extérieur et annonce la claustration féminine. Avant d'ouvrir cette porte, la maîtresse des lieux ou toute autre femme, doit se préparer et se voiler pour envisager les visiteurs inconnus. Khaled se rend en visite chez la famille d'Hayat, pour leur apporter des nouvelles de Si Tahar et enregistrer sa fille dans la mairie sous le nom d'Hayat. L'image de cette famille composée de femmes qui attendent le retour de leur absent maquisard donne à lire le sort de la femme algérienne condamnée à l'attente et à la passivité, contrainte de revêtir le rôle de spectatrice, et non d'actrice, face au monde extérieur. On peut lire l'attente féminine dans la surprise de *Mà Zohra* en ouvrant la porte à Khaled : *un sanglot dans son regard disait qu'elle attendait quelqu'un d'autre que moi*.[2]

L'intimité féminine ne doit pas être transgressée par l'intrusion d'un homme inconnu : le visiteur doit annoncer sa présence en demandant « libre passage », avertissant les femmes qu'elles doivent se voiler ou s'éclipser. L'intrusion de Khaled dans la maison est annoncée déjà par *Mà Zohra* :

[1] Ahlam Mosteghanemi, *Mémoires de la chair*, op. cit., p.96.
[2] Ibid.

Elle m'avait ouvert grande la porte et invité à entrer en essuyant ses larmes, puis m'avait précédé en insistant : « Entre, entre ! » comme pour signaler à ta mère la présence d'un homme dans la maison.[1]

Les femmes doivent se mettre à l'abri du regard masculin, tel qu'elle a fait la maman d'Hayat : *Celle-ci s'était aussitôt empressée de disparaître, et je n'avais vu d'elle qu'un mouvement de robe derrière une porte claquée prestement.* [2] L'aspect hermétique de cette demeure désignant la claustration de la femme traditionnelle, incarnée ici par la grand-mère et la mère d'Hayat, exprime les pires aspects de la condition féminine dans le monde arabe. Cependant le narrateur continue à décrire cette maison avec une vision plutôt favorable et un accent nostalgique :

Mà Zohra m'avait guidé à travers la cour vers la chambre principale. J'aimais cette maison, sa treille grimpant sur l'enceinte du jardinet avec ses grappes de raisin noir qui pendaient tels des lustres dans la cour, son jasmin qui se penchait comme une femme curieuse qui, n'en pouvant plus d'être tenue enfermée, fait l'escalade elle aussi, jette un coup d'œil à l'extérieur, appelle les passants à cueillir les fleurs de son arbre ou à ramasser ce qui jonche le sol. J'aimais aussi l'odeur de cuisine qui en émanait, exhalant une sérénité et une chaleur qui vous arrêtaient inéluctablement.[3]

Ce passage révèle la vie intérieure de l'espace féminin, avec des termes qui renvoient à l'activité continue dont la femme traditionnelle se charge tout au long de sa vie de claustration ; la cuisine en fait partie et apparaît comme motif maternel lié à l'image de la mère - nourricière. Le patio prend même des attributs féminins comme la production avec la

[1] Ibid., p. 97.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

métaphore de la *treille grimpant sur l'enceinte du jardinet avec ses grappes de raisin noir qui pendaient tels des lustres dans la cour.* L'image de la treille, qui apparaît comme une femme enceinte mais toujours enfermée entre des murs, est à l'encontre de celui du jasmin *qui se penchait comme une femme curieuse qui, n'en pouvant plus d'être tenue enfermée, fait l'escalade elle aussi, jette un coup d'œil à l'extérieur, appelle les passants à cueillir les fleurs de son arbre ou à ramasser ce qui jonche le sol.* La métaphore du jasmin représente la femme révoltée contre la loi du Père transgressant les limites de la claustration, aspirant la liberté et l'ouverture sur le monde extérieur.

Cette vision nostalgique de l'espace féminin, rappelant cependant la loi du patriarcat, on la retrouve également quand Khaled revient, après des années d'exil, dans sa maison familiale. Celle-ci est liée essentiellement à la figure maternelle : *(Il me semblait voir le pan de la robe de ma mère aller et venir dans la cour exhalant son odeur maternelle…)*[1] Cet espace apparaît comme le royaume au féminin qui exalte le parfum maternel. Cependant, il est un lieu de réclusion et de soumission féminine ; la seule liberté permise à la femme est la simple mobilité physique au service de l'homme et de la famille :

> […] *il me semblait entendre mon père réclamer l'eau pour ses ablutions ou crier du bas de l'escalier : « Dégagez le chemin ! » pour prévenir les femmes qu'un visiteur étranger à la famille l'accompagnait et qu'elles devaient disparaître pour ne pas être vues* […][2]

L'espace féminin est également lieu de violence physique subie par la femme. La maison familiale rappelle au narrateur la violence et l'humiliation subies par sa mère et

[1] Ibid., p.242.
[2] Ibid.

infligés par un père autoritaire qui, lui jouissant d'une liberté absolue, mène en dehors de cette maison une vie adonnée à la luxure :

> *Grand-mère était là pour consoler ma mère, et lui faire admettre la normalité de l'infidélité des hommes : les hommes parent de leurs aventures, les portent comme on porte des broderies sur les épaules ! Mon père brodait ses aventures sur le corps de ma mère.*[1]

L'espace féminin est donc décrit avec un accent plutôt nostalgique et favorable malgré le soupçon d'amertume lié à la souffrance maternelle. Mais pour Hayat, la narratrice du *Chaos des sens,* le territoire féminin est définitivement synonyme de la soumission féminine et de la dépendance à l'ordre patriarcal. Ce roman met l'accent sur un espace humide et féminin par excellence - celui du hammam public lors des séances féminines. En effet, ce lieu possède certains traits symboliques, d'ordinaire tenus comme l'exclusivité des femmes : il est un espace clos, sombre, humide et bas, attributs qui correspondent au féminin dans la culture musulmane. En contraste avec l'espace masculin caractérisé par : le dehors, le sec, le jour.. etc.[2]

Quelle est donc la représentation faite par l'auteure de cet espace féminin, et comment est-il perçu par la narratrice et par son corps ?

---

[1] Ibid., p.264.
[2] Selon le schéma de Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique,* Ed. *Travaux de sciences sociales*, 1972, p.29.

2- 1-2- Corps féminin et lieu humide

L'auteur consacre tout un passage à une séance traditionnelle du hammam. L'accès involontaire à cette expérience est marqué par un rejet total de communiquer avec cet espace public. Hayat, qui a accompagné sa mère dans une séance du hammam pour la satisfaire, n'a rien ramené d'accessoires. Elle se drape dans sa serviette et refuse de dévoiler sa nudité. Cette attitude de non-appartenance à ce lieu humide et le désintérêt de la narratrice s'accompagnent par des descriptions dévalorisant la nudité du corps féminin :

> *Pourquoi depuis ma prime enfance détestais-je ces salles dépouillées, habillées d'eau et de vapeur, et que ne meublaient que des femmes dénudées.*[1]

Les comportements des femmes et leurs pratiques à l'intérieur de cet espace sont ironisés avec des images burlesques accentuant leur animalité :

> *Je refusais de me mêler à ces femelles qui, assises près des vasques, barbotaient dans des flaques sombres ou rougeâtres, selon les teintures dont elles enduisaient leurs cheveux et qu'elles rinçaient en faisant couler sur les dalles un Danube panaché.* [2]

[1] *Le chaos des sens*, op. cit., p. 199.
[2] Ibid., p. 201.

Les femmes sont représentées comme des créatures déformées dépourvues de tout charme. Incapables de se dénuder devant un homme en pleine lumière, elles se réjouissent des plaisirs sexuels dans l'obscurité totale. La narratrice observe ces corps à *la féminité difforme, leurs ventres flasques, leurs poitrines croulantes* »[1]. La description se focalise sur l'état flasque des parties féminines, ce qui donne une image d'une féminité difforme qui a perdu sa jeunesse et son charme. Ces corps qui se livrent à la nudité, sont essentiellement des corps en crise. La rareté de descriptions peut exprimer aussi un désir d'estomper une féminité infirme qui essaye désespérément de restituer ses valeurs perdues.

Même quand il s'agit d'une féminité provocante, l'auteure recourt à une évocation très vague du corps. Ainsi elle décrit l'entrée de trois femmes dans la salle du hammam avec quelques mots : « *beautés ordinaires, mais aguichantes, sûres d'elles. Elles étaient nues, armées de leur féminité... »*[2] D'autre part, la nudité provocante de ces femmes nous renvoie au concept du hammam comme vengeance de la chair sur la pudeur, sur la décence et les scrupules qui marquent le quotidien féminin. Ce lieu permet aux femmes de sortir de la béance où les engloutit leur condition : en public, le corps féminin est soigneusement caché sous les vêtements, dissimulé sous les voiles, protégé des regards. Mais une fois à l'intérieur du hammam, il devient visible, se dévoilant sans aucune pudeur, et sa nudité fait spectacle. Ce lieu permet donc un voyeurisme – exhibitionnisme, ce qui n'est pas habituel dans une culture cultivant les tabous qui concernent le regard.

Cette pratique basée sur la nudité collective met en question la relation d'Hayat avec son propre corps. Le dévoilement de son intimité l'intrigue et provoque en elle un malaise :

[1] Ibid.
[2] Ibid.

[…] *depuis que jeune fille, embarrassée par une féminité naissante, je cachais ma nudité avec la virulence d'un accusé qui se défend.* [1]

C'est surtout la peur du regard des autres qui la pousse à s'innocenter de sa féminité et des désirs, à avoir honte de montrer son propre corps et d'exhiber son intimité :

C'est aux bains qu'on apprend dans le regard des autres à renoncer à son corps, à se purifier de ses désirs, à s'innocenter de sa féminité. On y apprend qu'il faut avoir honte de son sexe autant que de cette féminité et de tout ce qui la révèle, même en silence.[2]

Ce sentiment douloureux d'avoir honte de son corps isole la narratrice dans son enveloppe de pudeur en dehors du jeu d'exhibitionnisme/voyeurisme où l'intimité se trouve fortement agressée, même violée : « *dans cette ville où n'existait aucun lieu privé, ou intime, les bains se chargeaient de violer la pudeur et l'intimité du corps*. »

Le corps devient un objet dont « *les lumières et les regards des autres* » s'emparent mais aussi le bien qu'on se vante de montrer. Car au Hammam, chacune se vante d'exhiber ce qu'elle possède : bijoux, accessoires, costumes, mais surtout, son corps Les vieilles femmes aux corps fanés, rivalisent entre-elles à exhiber les corps de leurs filles ou ceux de leurs belles-filles. Ainsi la mère de Hayat ordonne à sa fille d'enlever sa serviette :

[…] *croyait-elle que mon corps lui appartenait parce qu'elle l'avait mis au monde, et qu'elle avait le droit de l'exhiber en public comme une de ses œuvres, en exutoire à ce qui était advenu du sien* ?

[1] Ibid., p.200.
[2] Ibid.

Au deuxième plan, la narratrice évoque l'agression de l'intimité par le toucher. On vient au hammam pour être exfolié, frotté, rincé. Ce sont les mains des autres qui parcourent le corps pour le purifier. L'attouchement physique représente lui aussi une autre menace pour la pudeur.

La narratrice s'interroge autour de l'attachement de ces femmes aux pratiques hygiéniques où leur corps subit un long parcours d'hygiène pour atteindre la pureté. Il est exfolié, frotté, et rincé à grande eau : *La féminité était-elle impure ?* [1] En effet, dans la culture musulmane, on croit aux pouvoirs magico-religieux de l'eau pour effacer la profanation corporelle et passer au spirituel[2]. Mais l'impureté corporelle de la femme est différente de celle de l'homme, et plus dangereuse[3]. Hayat dénonce cette obsession du propre qui aveugle ces femmes qui, comme s'elles se purifient de leur féminité, attaquent en fin du compte leur corps. Elles condamnent leur morphologie et leur système biologique, ce qui suscite vivement la curiosité d'Hayat qui ne voit pas dans sa féminité une tare à s'en débarrasser.

Outre la purification, la culture du corps qui se développe dans ce lieu intermédiaire entre le pur et l'impur, est empreinte de sexualité :

---

[1] Ibid.

[2] Pour accéder à la communion avec Dieu, le musulman doit être purifié physiquement de toute impureté. Le recours à l'eau pour la purification, représente un passage quotidien qui revêt un aspect fondamental. Cette purification passe par le corps, et l'eau qui la véhicule est une eau bénéfique, sacrée et purificatrice : « *Le sacré implique une pratique hygiénique corporelle, codée qui nécessité le recours à l'eau pour accomplir l'acte de purification* » *Les lieux du corps en Islam*, Tarik Zannad, Paris, Publisud, 1994, p.68.

[3] Les règles de propreté semblent plus exigeantes par rapport à la relation de la femme avec son corps et surtout avec son sexe comme source d'impureté. En cas de menstruation, d'accouchement ou après l'acte sexuel, la femme est impure. Selon les prescriptions religieuses, elle est incapable de se communiquer avec Dieu, jusqu'elle se débarrasse de son impureté par l'ablution. Ce qu'il génère le sexe féminin d'écoulement considéré comme impureté, fait passer la femme *« dans la sphère du mal et du démon, empêchant la prière et la lecture des textes saints, et privant de protection contre les démons* » : Denise Jodelet, « Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique » Article publié dans la revue *Connexion*, n ° 87. pp : 105-127.

> […] *ces femmes qui pouvaient naître et mourir sans jamais se dévêtir complètement devant un homme, entretenaient-elles une liaison érotique avec cette eau dont elle s'aspergeaient, seau après sceau, pendant des heures entières, sans souffler, avec une jouissance trouble, tout absorbées de leurs caractéristiques féminines comme si elles n'étaient là que pour se retrouver face à leur corps ?*[1]

Le hammam est un lieu surévalué sexuellement vu que la libido peut y flotter librement et que les interdits se lèvent pour quelques instants. Il est un répit dans la réclusion la plus sévère du quotidien féminin. Ces femmes, qui le fréquentent, y trouvent l'occasion de jouir d'une sensualité normalement absente du reste de leurs activités. Leur refoulement sexuel est un facteur qui fait de cette pratique une expérience sensorielle et sensuelle à la fois ; pour celles qui ne se sont jamais dénudées entièrement devant un homme, le hammam est un prétexte pour se retrouver face à leur nudité. Mais elles cherchent aussi une gorgée de sensations douces et érotiques dans le contact avec l'élément aquatique. Elles jouissent en s'aspergeant généreusement d'eau. Elles se donnent des sensations, s'apprêtent à en éprouver et se préparent pour en recevoir, car si l'eau efface les traces d'une jouissance sexuelle, elle prépare à en éprouver de nouveau[2]. Ces baigneuses qui croient à la magie de l'eau et son pouvoir de restituer la beauté, passent le temps à préparer minutieusement leur féminité pour en jouir la nuit. Elles s'apprêtent à être des reines dont le trône n'est autre que le lit conjugal, *où elles portaient pendant de brefs instants leur couronne, dans l'obscurité avant de retrouver le quotidien.* [3]

---

[1] *Le chaos des sens*, op. cit., pp : 200-201.
[2] Les soins minutieux destinés à débarrasser la peau de ses impuretés, à la lisser, la masser, la maquiller, la parfumer mettent dans l'attente des jeux amoureux. Une séance du hammam promet donc le plaisir, et en efface les traces aussi.
[3] *Le chaos des sens*, op. cit. p.201.

D'autre part la narratrice nous renvoie à l'image archétypale de la femme orientale, voluptueuse dans son bain et l'autorité dont elle jouit en toute féminité :

> « *Ou toutes les femmes du monde, quels que soient leur physique ou leur âge, descendaient-elles directement de Cléopâtre, cette reine qui avait su gouverner la puissante Égypte sans quitter sa salle d'ablution* ? » [1]

Le hammam fait donc partie de l'héritage de la femme arabo-musulmane et porte un aspect fortement territorial. *Hammam* rime avec *Harem* qui lui aussi est un synonyme du territoire féminin, du paradis de la femme-objet, la femme-désir.

L'image du bain est érotisée non seulement par la présence de l'élément aquatique, mais aussi par la chaleur ayant un effet d'activation émotionnelle sur le corps. A sa sortie du hammam, la narratrice a connu des sensations d'ivresse et de désir : « *En outre, le hammam avait aiguisé mon désir, et j'avais envie d'offrir ma féminité à un homme*[2] ». Il s'agit d'une sorte de fatalité que le corps subit. La narratrice qui n'apprécie pas ce lieu, a subi involontairement cette fatalité. Les eaux fumantes purifient rituellement la femme à chaque occasion, elles marquent le terme d'une étape et inaugurent un temps neuf. Le hammam possède donc le pouvoir d'accoucher d'un temps vierge de tout passé.

[1] Ibid.
[2] Ibid, p.203.

2- 2 - Le regard et l'espace sexué :

La rue, le lieu de tous les regards et de tous les fantasmes, fait partie de l'architecture qui sépare les sexes. *Mémoires de la chair* représente la rue comme le territoire masculin par excellence, mais aussi le lieu de l'affrontement avec la ville ; lors de son retour à Constantine pour assister au mariage d'Hayat, Khaled est déçu de se retrouver face à une ville qui a sombré encore plus dans son conformisme, et elle y a rajouté de la corruption et de l'hypocrisie.

La marche du narrateur dans les rues de sa ville natale correspond à la liberté de mouvement et de regard, inhérente à l'homme. Ce vagabondage de Khaled se confond aussi avec le sentiment de l'échec et de la déception devant la décrépitude de sa Patrie et de sa bien-aimée. La personnification de la ville au féminin traduit son état d'âme ; Constantine est vue comme femme voilée, dominée par l'homme, portant le signe de son asservissement aussi bien que de son mystère :

> *Voilà une ville qui guette tout conquérant... s'enveloppe dans sa melaya noire et cache ses secrets aux touristes.*[1]

Dans la rue où les hommes ont un pouvoir illimité (droit d'occupation, droit de circulation et de regard), la présence des femmes est marquée par la *melaya* qui leur confère le droit de circuler et permet au regard féminin de s'immiscer dans l'espace masculin. Khaled perçoit cette tristesse qui se dégage de ce mélange d'hommes et de femmes dans les rues du Constantine. Une tristesse qui se manifeste dans leurs tenus sombre, uniformes et conformistes :

[1] *Mémoires de la chair*, op. cit., p.245.

Hommes et femmes portent le même vêtement sombre dans cette ville qui se réveille aussi tristement qu'elle s'endort. Les femmes s'enveloppent dans leurs melayas noires, et on ne voit d'elles que leurs yeux. Les hommes sont d'un marron ou d'un gris qui épouse la peau, les cheveux... comme s'ils fréquentaient le même tailleur. Dans cette masse sombre, un costume de couleur vive ou une robe d'été chatoyante se repère de loin.[1]

Sous la *melaya*, la femme peut regarder sans être vue, elle est surtout protégée du regard de l'homme ; un regard reconnu par ses pouvoirs puissants sur le corps féminin. Par le simple regard, l'homme peut déposséder la femme de son propre corps et se l'approprier. Il s'agit d'un viol « fantasmatique », d'une saisie sexuelle « oculaire » qui nuit à l'honneur familial. Voilé, le corps féminin devient donc un corps-forteresse, hermétique à toute intrusion extérieure.

Cependant, dans son roman, l'auteure critique ce conformisme de tenue. En effet, l'uniformité des habits et l'omniprésence de la *Melaya*, détournées de leur sens initial qui est la pudeur, s'impliquent dans un jeu de séduction et participent à une économie phallo-capitaliste. Dans son article *La nouvelle voilée : Irigary, la relation spéculaire et le voile*[2] Anne-Emmanuelle Berger parle d'une « économie de voile »[3]. S'appuyant sur l'œuvre d'Irigary, elle aboutit à éclairage sur ce qu'elle appelle le processus d'*invisibilisation* des

---

[1] Ibid., p 262.

[2] Anne-Emmanuelle Berger, *La nouvelle voilée : Irigary, la relation spéculaire et le voile islamique, p. 223,* In *Femmes et écriture de la transgression*, sous la direction de Hafid Gafaïti et Armelle Crouzières-Igenthron, L'Harmattan, 2005.

[3] « *Le maquillage et les bijoux participent de la stratégie phallo-capitaliste des femmes en contribuant à augmenter leur plus-value ; plus précisément, ils 1eur permettent d'échanger leur valeur d'usage en tant qu'instruments de la reproduction contre une valeur d'échange en tant que marchandises. Dans ce contexte, le voile assume un rôle paradoxal. Il fonctionne à la fois comme le pli originaire et comme l'instrument de retournement de cette stratégie exhibitionniste : la femme ne s'exhibe, elle n'étale ses bijoux que pour mieux dissimuler ses organes génitaux. Elle est, en somme, impudique par pudeur, exhibée parce que voilée : "Assurant ce double jeu d'exhiber son corps, ses bijoux, pour mieux cacher son sexe... Pour se vendre, il s'agit pour la femme de voiler au mieux ce "mé-prix" sexuel qui lui est afférent"* » Ibid., p. 228.

femmes. Cette articulation théorique lui permet d'aborder cette économie de voile par laquelle toutes les sociétés procèdent à l'instrumentalisation du sujet féminin :

> *Le geste voilant (...) est un moyen de masquer la différence entre les femmes, de les faire passer pour identique en les rendant invisibles, et, comme telles, de les apprêter à la circulation marchande en les rendant indéfiniment substituables les unes aux autres.* [1]

En dissimulant leurs corps, la *melaya* rend toutes les femmes égales, non-identifiables, mais aussi, comme Mosteghanemi laisse entendre à la langue de son personnage masculin, mystérieuses aux yeux des hommes. Le voile est donc présenté comme composante érotique qui laisse le champ libre aux fantasmes de l'homme oriental. Une femme voilée et donc invisible, serait plus intéressante sexuellement qu'une femme *nue* (synonyme de dévoilée en arabe) qui perdrait tout mystère car elle est visible. Le voile qui cache autant qu'il suggère, devient instrument de séduction féminine. Par son mystère, il attire les hommes et aiguise leur désir ardent :

> […] *le visage caché sous un morceau de tissu blanc de forme triangulaire pour former contraste, et en aiguiser l'attrait.* [2]

Cette dialectique de l'occultation et de l'exposition fait de la *melaya* un lieu de contraste et de paradoxe. Au lieu de neutraliser le regard masculin, le voile (ou la *melaya*) renforce le pouvoir de ce regard sur le corps féminin, qui subit ainsi un processus de

[1] Ibid., p. 223.
[2] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 280.

spectacularisation (selon le terme de Marta Segarra)[1] et, en fin du compte, n'existe que pour être regardé. Dans les rues de Constantine d'aujourd'hui, le voile omniprésent est investi, selon le narrateur, par un jeu de séduction et du désir refoulé que les femmes et les hommes jouent depuis des siècles, il est ainsi le synonyme de la duplicité et du paradoxe que porte le conformisme et la culture de la société algérienne. Dans l'espace urbain que Khaled est en train de revisiter après des longues années d'absence, il y a une manifeste confusion entre le pur et l'impur, la débauche et la vertu, le permis et l'interdit. Ainsi devant un vieux bordel que son père fréquentait à l'époque, le narrateur se trouve partagé et confus, tout comme tous les autres, touché par cette maladie de mensonge et d'hypocrisie dont souffre la société algérienne :

> *Qu'était devenu ce bordel ? Je ne sais. On l'avait fermé ou on avait seulement condamné toutes ses portes excepté une, dans le cadre de la politique de limitation du plaisir, sinon par respect pour les mosquées qui avaient éclos autour, et lançaient leur appel en chœur plusieurs fois par jour pour rappeler les bienfaits de la prière et de la rédemption. Soudain retentit la voix du muezzin. Pareil à n'importe quel homme de cette ville, je me retrouvai partagé entre le corps et l'esprit, le corps me poussant en direction du bordel d'où émanait un mystérieux fluide invitant à un délicieux péché, et l'esprit m'élevant vers le ciel où la voix du muezzin montait et m'interpellait pour la première fois depuis des années.*[2]

[1] Marta Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb,*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 88.
[2] *Mémoires de la chair*, op. cit., p . 264.

Derrière le conformisme qui caractérise Constantine, ainsi que les rapports entre les hommes et les femmes de cette ville, il y a un refoulement du désir accumulé et un appel au plaisir comme l'exprime le narrateur dans ce passage :

> […] *il n'y a pas de villes dotées d'un seul visage. Constantine est celle qui en a le plus. Une ville qui incite l'homme au péché, puis le repousse avec le même élan. Tout ici est invitation ouverte au vice. Tout est appel au plaisir: les après-midi qui n'en finissent pas, les douces et paresseuses matinées, la fraîcheur qui se dégage des routes creusées dans la roche* […] *Tous le savent : derrière les grandes avenues se cachent les étroites ruelles en zigzag et les histoires d'adultère, le plaisir pris à la sauvette, derrière une porte.*[1]

La ville, personnifiée au féminin, se présente pour le narrateur comme une femme voilée de noir qui se livre à la licence sous sa *melaya.* Elle semble s'identifier aux constantinoises voilées dont le regard sensuel trahit leur désir refoulé, et qui *font l'amour... Dans leur tête* [2]:

> *Sous la melaya noire de Constantine se terre le désir accumulé depuis des siècles, ce désir qui donne aux Constantinoises cette démarche particulière, et à leurs yeux cachés derrière l'idjar cet exceptionnel scintillement.*[3] *Ici le sexe est une bombe à retardement que les femmes portent depuis des siècles, dans leur inconscient, sous les*

[1] Ibid.
[2] Ibid., p.266.
[3] Ibid., p. 264-265.

melayas, et qu'elles font exploser lors des mariages, quand les bendirs ont raison de leur corps. [1]

Mais cette hypocrisie liée au port du voile, ne s'arrête pas aux apparences, à savoir ici la démarche et le regard sensuel, mais se concrétise en adultère et vice. Selon Marta Segarra[2], l'anonymat apporté par le voile est également à l'origine des préjugés chez les hommes, et des fantasmes compensatoires chez les femmes. Celles-ci pourraient, derrière cet écran protecteur, agir à leur guise et même réaliser des activités immorales et interdites. Khaled se rappelle des voisines qu'il croisait à l'époque de sa jeunesse dans sa maison familiale, et dont il devinait le désir inavoué de faire l'amour :

Le temps passant, j'avais appris à interpréter l'expression des yeux des femmes respectables... qui exagèrent dans la courtoisie et la politesse. J'ignorais leur regard et leur invitation muette au vice.[3]

Le narrateur est explicite dans son dénigrement de cette stratégie de la feinte et de la dissimulation qui se joue au sein même de la famille algérienne. Il ridiculise l'image de l'homme oriental et son concept d'honneur :

---

[1] Ibid., p. 265.
[2] Marta Segarra, *Leur pesant de poudre*, op. cit., p. 86.
[3] *« En fait j'avais pitié d'elles et méprisais leurs époux et leur allure de coqs, fiers de quoi... peut-être d'avoir chez eux une poule grosse et grasse que personne n'approcherait, par dégoût! ou une poulette jeune et tendre, élevée dans les normes de la tradition, interdisant à ses petites ailes de la porter hors des murs ! » Mémoires de la chair*, op. cit., p. 278.

Quelle stupidité, ces coqs! Si toutes les femmes de ce pays étaient pures, et l'honneur de tous les hommes sauf, avec qui forniquerait-on? Ces coqs-là passaient leur temps à se vanter de leurs aventures, chacun à rire dans le dos de l'autre en ignorant qu'on se riait de lui. Je haïssais toute cette hypocrisie... et cette saleté héréditaire... qui s'ignorait ! [1]

Pour Khaled le germe de cette hypocrisie se trouve donc dans les coutumes et les traditions qui sont à l'origine de la dépravation, de la maladie de l'amour qui se trouve ravalé au rang de la concupiscence des hommes et des femmes ne pouvant plus accéder qu'au plaisir [2] :

La dépravation était partout autour de moi, depuis des siècles, dans les yeux des femmes assoiffées de sexe, dans la nervosité des hommes dont la concupiscence se manifestait au moindre contact.[3]

La désespérance de Khaled est donc irréversible, elle provient de l'irrémédiable corruption qui sévit dans sa ville natale, synonyme de la Patrie, comme il l'exprime dans ce passage :

Que la paix soit sur toi, ville qui vis cloisonnée dans son triangle sacré: religion, sexe et politique! Combien d'hommes as-tu avalés sous ta abaya noire? Qui

[1] Ibid.
[2] Amor Cherni, *Figures de l'émigration,* op. cit., p. 161.
[3] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 278.

parmi eux soupçonne ta ressemblance avec le triangle des Bermudes et son appétit insatiable de naufrages ?[1]

2-2-1-Le corps féminin et sa reconquête de l'espace

Nous avons constaté précédemment que l'élément spatial ainsi que le motif du regard font partie des schémas narratifs choisis par Mosteghanemi, principalement pour transmettre des réalités socioculturelles qui régissent les rapports entre les deux sexes. Dans *Mémoires de la chair*, l'auteure a réussi à dessiner les paradoxes qu'enferme l'espace urbain de Constantine, exemple de la ville arabe post-coloniale, et les contradictions engendrées par l'interaction entre : religion, sexe et politique. Dans *Le chaos des sens*, l'espace urbain sexué reflet la complexité d'une ville déchirée entre modernité et tradition, dans une période sensible de l'histoire algérienne celle de la montée du fanatisme et ce qu'en suivit d'années de violence et de guerre civile. Plusieurs indices dans ce roman font de lui une continuité et un deuxième tome de *Mémoires de la chair*. Cependant *Le chaos des sens* a une structure narrative qui fait de lui un roman indépendant en tant que tel. La narratrice, bien qu'elle ne soit pas nommée dans le texte, n'est que Hayat la bien aimée de Khaled héros de *Mémoires de la chair*. Racontant son histoire d'amour basée sur le hasard et le chaos des sens, elle dresse, tout autant que Khaled, le bilan d'une période historique mouvementée, celle du début de la décennie noire.[2] Dans ce cadre historique, la narratrice nous transmet, à travers sa propre histoire, la réalité de la femme algérienne face aux préjugés sociaux qu'elle essaie de dépasser. Épouse sans enfant et femme au foyer, elle revient à l'écriture après un silence de deux ans et décide d'aller à la rencontre d'un homme inconnu, ceci n'est qu'un personnage

[1] Ibid., p.280.
[2] L'auteure nous précise, au milieu du roman, une date comme référence chronologique du temps actif de la narration, celle de l'assassinat du président algérien Boudiaf, en 29 juin 1992.

sortant tout droit du récit d'amour qu'elle est en train d'écrire. La quête d'amour implique le déplacement de la narratrice dans l'espace masculin dans des conditions de sécurité difficiles et donc une grande prise de risque pour une femme.

En comparaison avec *Mémoires de la chair*, nous constatons que les rencontres amoureuses entre Khaled et Hayat se font à Paris, (la salle d'exposition, café ou maison de Khaled), donc loin de l'espace traditionnel de l'Algérie. Le sujet féminin est doté d'une liberté de déplacement et de mouvement, même si cette liberté reste conditionnée par la présence de l'oncle et par sa famille. Mais cette liberté se trouve restreinte quand Khaled et Hayat se retrouvent à Constantine pour le mariage de cette dernière. Le déplacement du sujet féminin est restreint, programmé par la famille et la société ; deux retrouvailles unissent les deux amoureux, mais en présence des autres, (mari, famille et invités). Le texte n'aborde pas l'affrontement de la femme avec le monde extérieur au sein du milieu traditionnel algérien, alors que, dans *Le chaos des sens*, la narratrice se trouve constamment en affrontement avec ce milieu-là. Le moment où Hayat reprend l'écriture est crucial car il se situe chronologiquement tout au début du roman (le roman commence par le récit écrit par Hayat), et il est à l'origine de l'action qui va suivre. Après deux ans de silence dû aux guerres et aux famines qui frappent l'Algérie et le Monde arabe[1], Hayat trouve à la papeterie par hasard un carnet noir: Un coup de foudre qui lui redonne l'envie d'écrire.[2] Ce moment de retrouvailles avec l'écriture représente un passage de « la retenue » au « laisser aller » au niveau de la parole. En effet la parole féminine est retenue par l'actualité politique qui représente à son tour une force antagoniste à la quelle le sujet féminin s'oppose. Mais cette opposition, comme nous allons voir, va influencer la dynamique de l'action dans le roman, et la force antagoniste deviendra l'ordre social. La pression sociale sur la femme algérienne s'exerce d'une façon

[1] *Le chaos des sens,* op. cit., p.111.
[2] Elle l'exprime dans ce passage : (*Dès le premier instant, je me suis sentie vibrer à l'unisson de ce carnet, et j'ai su que sur ses pages blanches et lisses, reliées par une spirale métallique et protégée par une couverture brillante, noire et unie, j'écrirais un beau texte.)* Ibid., p. 24

concrète pour empêcher son dévoilement verbal et physique. Nous allons montrer comment la confrontation du sujet féminin aux contraintes sociales passe obligatoirement par une subversion spatiale et par la circulation comme une forme de « laisser aller » la femme.

2-2-2- Lieux hostiles et transgression spatiale

Dans *Le chaos des sens*, Ahlam Mosteghanemi, résume deux faces de l'écriture du corps féminin, en tant que jeu de dévoilement d'une part, et de reconquête de l'espace de l'autre part. Ainsi elle crée un personnage féminin qui, à travers sa quête d'amour, brave les interdits sociaux et redécouvre son corps en tant que femme à travers la conquête de l'espace extérieur. Fuyant la réalité et le manque affectif dans sa vie conjugale, Hayat confond, comme elle le dit, l'illusion de l'écriture avec la réalité. Elle se lance dans une aventure singulière où elle décide d'aller à la rencontre du héros fictif de son récit d'amour qu'elle est en train d'écrire[1]. Et pour cela elle se rend au cinéma pour un rendez-vous donné par cet homme fictif à son amoureuse, ce qui représente une prise de risque pour elle en tant que femme et en tant qu'épouse d'un militaire :

> *Pourtant, je savais qu'en allant seule au cinéma -lieu que les femmes ne fréquentent pas dans une ville comme Constantine - je commettais une bêtise aux conséquences imprévisibles. D'autant que j'étais l'épouse d'un des officiers les plus influents de la ville, que je m'y rendais en voiture officielle, et que m'y attendait sûrement un cortège d'hommes n'ayant rien de mieux à faire que de chercher noise à une femme assez libre - ou assez folle - pour agir ainsi.*[2]

[1] « *Qu'est-ce qui m'avait menée là ? Était-ce ma curiosité littéraire qui me jetait dans une aventure aussi singulière Ou moi qui allais vers l'amour en suivant le chemin de la littérature?* » Ibid., p.64
[2] Ibid., p. 39.

La narratrice présente la salle de cinéma comme lieu manipulé par la présence masculine ; ainsi une femme qui vient seule au cinéma, ne va pas échapper au harcèlement des hommes. Un harcèlement par le regard qui porte, comme on l'a déjà constaté, atteinte au corps féminin. Pour éviter le harcèlement de ces regards, Hayat se rend en retard pour le film et part avant la fin, fuyant le flot de la lumière de la fin de séance qui va l'exposer aux regards curieux. Dans le noir Hayat est protégée du regard des hommes. Cette forme de protection est assurée par le jeu *lumière/ ombre* mis en œuvre par la projection cinématographique. Elle est protégée par le noir mais elle reçoit comme tous les autres la lumière de l'écran (le film). C'est comme-ci le noir de la salle était comme la protection d'un *niqab*, mais celui-ci est pour le manteau de l'obscurité-pour-tous (qui cache tous les corps regardant dans le noir) face à la lumière-pour-tous (hommes comme femmes).

Hayat prend une place derrière le seul couple qui est présent. Une solidarité se crée alors entre elle et ce couple:

> *Ma présence dut les contrarier. Mais j'étais femme, et c'était en soi rassurant. Malheureux sont les amants de cette ville où l'amour vit en retenant son souffle, rencogné dans la pénombre du soupçon, sur des sièges tailladés par des mains qui n'ont jamais caressé un corps féminin.*[1]

Traqué par les contraintes sociales, l'amour devient une expérience risquée dans une ville qui lui est hostile. Cependant Hayat continue sa recherche de cet homme fictif dont elle est tombée amoureuse. Et pour cela, elle se rend cette fois-ci au café où les amoureux fictifs de son récit d'amour se donnent un rendez-vous, et par hasard elle rencontre Khaled ben

[1]Ibid., p. 40.

Toubal, l'homme qui deviendra son amant. Une fois encore, l'intrusion féminine dans un territoire hautement masculin, ici le café, représente une prise de risque. Là où la femme n'a pas sa place naturelle, pour l'homme c'est son chez-soi. Consciente de commettre une folie en se rendant seule dans un café qu'elle ne connaissait pas, Hayat prend la précaution d'y aller le matin à une heure creuse qui semble le moment idéal pour un rendez-vous. De même qu'elle s'équipe des journaux et des papiers qui vont lui servir d'alibi et la mettre à l'abri des soupçons. En allant plus loin dans le camouflage de sa présence féminine dans un lieu masculin, elle commande un café, pour faire oublier au serveur qu'elle est une femme, puisque le café est une boisson d'homme. Ensuite la narratrice décrit le traitement humiliant auquel elle a eu droit en tant que femme :

> *Le serveur m'apporta enfin mon café - ou plutôt le jeta devant moi, et s'en alla.* [...] *Il me semblait vain de rompre le silence, surtout Pour héler un serveur, qui, si je me fiais à sa barbe, pouvait me le faire payer cher! Il était tout à fait capable de refuser de me servir, de m'ordonner de rentrer chez moi et d'aller au diable, avec ou sans sucre - ceci bien entendu s'il ne me jetait pas le café au visage*[1].

Le lieu public qui est ici le café se révèle interdit, non pas formellement, mais de par un code ancré profondément dans les esprits, par une norme devenue habitude. Dans cette perspective l'irruption de la femme dans ce lieu interdit est un acte de transgression spatial concret ; c'est comme passer un seuil interdit, sacré, dans un lieu religieux. Cet acte concret de transgression (aller là où l'on n'a pas le droit de « mettre les pieds ») *subvertit et révèle en même temps* la fusion acceptée par toutes et tous entre le sacré et le profane, le religieux et

[1] Ibid., p. 60.

l'espace de liberté individuelle, qui assigne bien sûr à la femme son sort en fonction d'une distribution *homme/femme* de l'espace.

Ce passage marque l'humiliation subie par la femme de la part des hommes pour sa seule faute de tenter de se libérer et d'être égale avec eux. Ces affronts avec la réalité oppressante du monde extérieur n'affaiblissent pas la volonté d'Hayat de poursuivre l'amour, même dans des endroits choisis par le hasard[1]. Des lieux qu'elle n'aime pas forcément fréquenter comme le pont où encore une fois la présence féminine est un phénomène anormal :

> *Je vis donc avec soulagement le chauffeur descendre de voiture et me rejoindre, soucieux d'endormir la curiosité des passants. On ne voyait pas souvent une voiture officielle s'arrêter sur un pont, pour permettre à une femme au comportement bizarre d'admirer la vue!*[2]

Mais l'amour ardent d'Hayat et son audace de se rendre sur des lieux que les femmes ne fréquentent normalement pas, ne va pas sans mettre en danger sa vie même. Ainsi l'assassinat de son chauffeur militaire sur le pont interrompt cruellement sa quête amoureuse, et l'oppose à une réalité qu'elle essayait d'oublier - celle de l'instabilité politique et de la guerre civile. Lors de son interrogation au poste de police, la narratrice découvre un lieu hostile, lieu de souffrance peuplé d'hommes où une femme n'a pas de place :

> […] *je me retrouvais dans une pièce dont tous les meubles étaient en fer, et où derrière leurs bureaux de fer, des hommes de fer interrogeaient des êtres mis aux fers.*

[1] (*Il arrive que la vie nous offre ce qui nous tient le plus à cœur dans un lieu que nous haïssons*) Ibid., p., 92.
[2] Ibid., p.93.

Nous étions donc à l'âge du fer et il avait fallu que je sorte de mon carnet pour le comprendre. [...] *Les policiers semblaient avoir d'autres chats à fouetter et se moquaient de ma présence.*[1]

Cette confrontation forcée avec ce lieu qui symbolise le pouvoir sous sa forme immédiate et brutale intervient comme une rupture avec la temporalité de la quête amoureuse et des retrouvailles avec soi-même. Il s'agit pour Hayat d'un double choc ; le meurtre dont elle est la cause et le témoin d'une part, sa présence forcée dans un lieu hautement masculin d'autre part, comme elle l'exprime dans ce passage :

Nous étions donc à l'âge du fer, et il avait fallu que je sorte de mon carnet pour le comprendre. Je restai un moment debout, avant qu'un policier s'aperçoive de ma présence incongrue et me conduise dans un petit bureau pour que j'y attende mon tour. Je me réjouis d'être mise à l'écart, de me retrouver seule avec moi-même, de fuir ces regards curieux qui m'épiaient avec une animosité que je n'expliquais que par mon sexe et ma singularité.[2]

La narratrice lève le pan sur l'oppression que la femme peut subir si elle tente de réclamer sa liberté de mouvement et d'expression au sein de la société phallique. Sa présence dans un lieu masculin marque sa différence des autres femmes et en même temps l'isole dans un espace de marginalité par rapport aux hommes et aux femmes de sa société.

La confrontation directe avec la mort, la violence et la dépression qui en résulte, n'arrêtent pas la quête amoureuse, cependant elles la modifient. Hayat décide de contourner

[1] Ibid., p.98.
[2] Ibid.

les obstacles en déployant tout son énergie et en prenant des risques sur trois plans ; d'abord en tant que femme se déplaçant dans des lieux publics insécurisés et hostiles à la présence féminine, ensuite en tant qu'une femme mariée se rendant à des rendez-vous amoureux, enfin en tant qu'épouse d'un officier visé par les intégristes. Ainsi pour se rendre à l'appartement de son amoureux, un jour de manifestations à Alger, elle enfile une *abaya* qu'elle a emprunté à Farida, sa belle sœur qui représente la femme traditionnelle, répudiée et opprimée. Cette stratégie féminine du mimétisme optée par l'héroïne prend la dimension d'un combat pour bouleverser les fondements de la relation de subordination de la femme à l'homme. Hayat se compare à une figure féminine de la guerre d'Algérie qui, un jour, habillée à l'occidentale, a traversé la même rue pour aller déposer une bombe. Par cette comparaison l'auteure revient sur un point important de l'histoire algérienne, celui des guerrières algériennes, des porteuses de bombes qui ont été exaltées au cours des sept années de guerre nationale, mais malheureusement ont été victimes de discrimination après l'indépendance. Mosteghanemi dénonce par-là l'effacement du corps féminin de l'histoire de la résistance. Ce corps qui s'est dévoilé, s'est libéré pour se transformer en arme de combat, a été torturé par les Français pendant la guerre, et séquestré de nouveau après la guerre par l'Algérien. Les révolutionnaires qui ont combattu pendant la guerre côte à côte avec les hommes, et ont inscrit dans leur corps meurtri les mots de la résistance, sont de nouveau condamnées au silence par leurs frères. Les Algériennes, après avoir connu la violence pendant la colonisation et les tortures physiques pendant la guerre, se retrouvent maintenant face à l'autre ennemi, le nouveau geôlier : l'Algérien intégriste.

La comparaison entre la combattante dévoilée et la narratrice voilée en présence du même élément spatial, celui de la place publique traversée par les deux femmes à deux époques différentes, marque le passage de la femme algérienne d'un combat à un autre. Hayat

se trouve l'héritière de la djihadiste qui combattait pour la liberté de l'Algérie, sauf que le combat est ici pour la liberté de la femme. Les deux femmes se sont servies du mimétisme comme un outil de combat : la combattante a dévoilé son corps et s'est déguisée en femme occidentale pour chercher l'invisibilité parmi les Français, alors qu'Hayat a voilé le sien pour se rendre invisible parmi des extrémistes. Grâce à un grand sens du mimétisme traduit par deux formes différentes d'invisibilité active, les deux femmes conquièrent leur liberté de mouvement dans l'espace public.

Cachant sa féminité sous *l'abaya*, Hayat réussit à frayer un chemin dans une foule de manifestants extrémistes musulmans. L'invisibilité qu'assure le voile est perçue en termes positifs puisqu'elle est choisie par l'héroïne. Elle s'en sert comme d'un déguisement pour pouvoir avancer librement dans un espace dominé par les hommes et se sentir moins vulnérable parmi eux. Ainsi son immersion physique dans un lieu public, entourée par des individus hostiles à la liberté de la femme lui procure, au contraire, un sentiment de sécurité. Sous *l'abaya*, la narratrice se sent en sécurité au milieu des hommes aux costumes étranges et aux visages hostiles, car elle se sent une des leurs. Mosteghanemi traduit ici le passage du voile imposé par la coutume traditionnelle et d'un habit de pudeur à un signe d'appartenance politico-religieuse :

> *Comme nous pensons et agissons toujours en fonction de ce que nous revêtons- ou ne revêtons pas - je fendais ce jour-là la foule avec une étrange complicité. J'aurais presque partagé son enthousiasme et ses slogans si mes yeux ne cherchaient pas sans relâche le numéro de l'immeuble où il m'attendait.* [1]

[1] Ibid., p.146.

On revient ici à l'idée exprimée par Khaled dans *Mémoires de la chair* autour de la duplicité du conformisme de la société algérienne ; les habits de pudeur censés cacher les charmes du corps féminin et le protéger du regard masculin assurent en même temps l'anonymat de la femme et lui permettent d'agir à sa guise, de réaliser même des activités socialement immorales comme « aller voir son amant ». Hayat, obligée d'emprunter le voile d'une autre femme pour aller voir son amant, se trouve mal à l'aise dans le rôle de « femme voilée », ce qui explique son regret lors de son retour du rendez-vous amoureux :

> *Se retrouver seule dans une voiture conduite par un militaire, après un rendez-vous d'amour, parcourir les rues de la colère et les venelles de la mort, c'était replonger dans la réalité et ouvrir grand la porte à tous les regrets. Mon habit de piété contribuait à ce vertige et au lieu de me vêtir, soudain, s'habillait de mes réflexions, inversant les rôles, montant mes pensées contre moi.* [1]

Bien que l'hypocrisie sociale semble un choix et un détour dont la femme use pour jouir d'un peu de liberté, sa dénonciation se concrétise dans le malaise de la narratrice qui se trouve habitée par deux femmes, une dédiée à la séduction, l'autre à la piété. Pour combattre cette sensation de duplicité, Hayat, la femme libérée qui aime son corps et sa féminité, s'empresse d'ôter le voile et de se réconcilier avec son corps qui semble être déboussolé et outragé :

> *Voilà pourquoi, à peine rentrée, j'arrachai à la hâte cette abaya et la rendis à sa propriétaire, dans l'espoir de me réconcilier avec mon corps.* […] *Le plus difficile,*

[1] Ibid., p.162.

c'est de réintégrer un corps qui ne nous connaît plus tant on lui a fait porter d'habits qui ne lui ressemblent pas. [1]

Si la femme réalise un exploit en refusant la voile et en se réappropriant son corps, il lui reste à affronter un milieu qui, naturellement, ne permet pas son épanouissement. Et là le pari n'est pas gagné. Hayat, qui se trouve bloquée entre réalité et fantasmes, trouve dans sa liaison amoureuse, d'abord une échappatoire et un changement dans sa vie, mais aussi l'amour et le désir qui ne sont autre chose que la liberté, l'épanouissement de son âme et de son corps. Cependant, le caractère éphémère de cet amour va renvoyer Hayat de nouveau vers le mode de vie qu'elle avait auparavant. Après l'ultime rendez-vous avec l'amant, elle quitte Alger, baptisée ville de l'amour, pour revenir à Constantine, la ville de la légitimité où l'attendent le mari, la famille et le poids de la tradition :

Aujourd'hui, j'abandonnais le trône de l'amour. La légitimité m'appelait. Et Constantine m'attendait. La vie que j'ai dupée et aux lois de laquelle j'avais échappé me renvoyait au foyer de l'obéissance, couronnée par l'éclat du souvenir. Je retrouvais Constantine – mais j'évitais de la regarder.

Les retrouvailles avec Constantine réveillent une douleur accentuée par la séparation et l'échec. La narratrice hait cette ville qui n'accepte pas l'amour et qui rappelle à l'ordre patriarcal :

Je retrouvais des rues où les regards des passants nous mettraient mal à l'aise, des cafés que nous n'oserions pas fréquenter, des maisons où nous ne pourrions pas

[1] Ibid., p.163.

entrer ensemble, je retrouvais une ville qui n'admettait pas l'amour, sauf dans les chansons arabo-andalouses de Fergani. Une ville où on ne sortait de chez soi que pour se rendre à la mosquée, pour s'attabler à un café dont les baies vitrées donnaient sur un minaret. Existe-t-il être plus malheureux qu'un amant à Constantine ?[1]

Mais une fois que le jeu du hasard est élucidé, Hayat semble obsédée par la recherche de l'autre homme, celui qu'elle a rencontré au cinéma et dont elle est tombée amoureuse, Abdel-Haqq qu'elle a confondu avec Khaled Ben Toubal. Pour le retrouver, elle se rend de nouveau dans un café. Mais pour une éventuelle rencontre avec l'amour, elle n'a pas vraiment la tenue d'une femme amoureuse : elle sort sans bijoux, en tenue chaste pour se disculper de l'accusation de l'amour:

II me semblait devoir clamer mon innocence devant tous ceux que je croisais, à commencer par le chauffeur de taxi. J'étais tout à fait consciente de commettre une autre folie.[2]

Comme la présence d'une femme seule dans des lieux publics passe comme un évènement inhabituel en tant que tel, celle d'une femme qui s'est embellie pour un rendez-vous amoureux serait un crime. Donc la présence d'Hayat doit passer inaperçu ; déguisée en femme ordinaire, elle doit dissimuler la ferveur de son amour face à l'hostilité du monde extérieur : *Quels sentiments m'avaient poussée à venir m'asseoir ce matin, dans une tenue indigne d'un rendez-vous, à une table dénuée de désir, en un lieu dénué de charme*[3]. Mais toutes ces mesures prises ne suppriment pas la peur et la nervosité. Ni le lieu, ni le moment ne procurent de sentiment de sécurité. Le café presque vide et le bruit confus qui venait de loin

[1] Ibid., p.283.
[2] Ibid., p.292.
[3] Ibid., p.294.

infusent la terreur. Cette scène où la narratrice camoufle son amour en tenue ordinaire en neutralisant le charme de son corps est en contradiction avec une autre scène où elle se retrouve au cimetière.

L'espoir de retrouver Abdel-Haqq a été brisé par la nouvelle de sa mort ; journaliste opposant aux deux camps politiques qui se débattent, il a été assassiné. Paradoxalement, pour faire son adieu, Hayat se rend au cimetière comme à un rendez-vous, et là elle ne veut pas passer inaperçue. Le cimetière, ce lieu public de deuil et de recueillement n'échappe pas à la sexuation puisque les rôles sont distribués : seuls les hommes ont le droit d'accompagner les morts au cimetière. Lors de leurs recueillements sur les tombes, les femmes portent traditionnellement le pain et les dates comme offrande rituelle. Hayat défie la tradition. Elle est la seule femme présente au moment de l'enterrement. Elle n'a pas assez de courage pour s'infiltrer dans la foule masculine, cependant sa présence élégante, en robe noire qui souligne ses courbes féminines, avec un carnet noir à la main comme seule offrande, est un acte provocateur. La première motivation de cet acte, c'est séduire deux hommes en même temps, comme elle le dit :

> *Je m'étais habillée ainsi pour séduire deux hommes, que j'avais vus la première fois ensemble dans un café, ainsi parée. Si l'un était venu faire ses adieux à l'autre, il me remarquerait forcément, il reconnaîtrait ma robe. Je le reverrais enfin. Pour l'autre…je ne voulais pas tant le voir que lui me voie. J'étais femme et ne voulais pas paraître devant lui moins élégante que pour un premier rendez-vous.*[1]

A la place de l'invisibilité voulue du corps féminin, qu'on a analysée précédemment, on trouve ici une visibilité, voulue aussi car Hayat revendiquant sa différence, veut cette fois-

[1] Ibid., p.307.

ci être repérée et identifiée par l'autrui. Dans ce contexte du deuil, le corps féminin affronte d'abord le tabou de l'exposition : il se donne à voir et à être désiré par l'amant, mais surtout il s'agit d'un corps désirant qui exprime son désir.

Nous pouvons interpréter cette subversion spatiale incarnée par la visibilité active du corps féminin comme une nouvelle forme d'expression adoptée par la narratrice, un langage choisi - délibérément car Hayat parle de son attitude et la commente - pour exprimer ses désirs et sa souffrance : *Je ne portais pas le noir en signe de deuil. J'étais ivre de tristesse, ivre du désir de séduire, provocante à l'extrême*.[1] Portant une robe élégante qui montre son charme, la narratrice fait du deuil un moment où elle se libère des contraintes sociales. Un espace de visibilité émotionnelle où elle exprime, sans peur, son désir pour l'homme.

Même si elle est *ivre de tristesse,* elle ne pleure pas. Elle résiste contre les attitudes traditionnelles des femmes pleureuses. Elle ne porte pas d'offrande traditionnelle. Aux cris de la souffrance, elle préfère l'écriture : *Le plus étrange, c'est que je ne pleurais pas. Je poursuivais mon travail d'écriture, je cherchais les mots adéquats pour décrire cet étrange rendez-vous.*[2] Rompant ainsi le cycle répétitif de la souffrance théâtralisée, Hayat choisit l'acte créatif de l'écriture pour pouvoir surmonter son chagrin. L'écriture apparaît aussi comme une armure, un outil de résistance contre la passivité de toutes les générations antérieures de femmes opprimées, un nouveau choix devant la nouvelle génération pour briser le silence.

Cette expérience vécue par la narratrice est interprétée par elle-même comme une folie inspirée par son instinct d'écrivain :

> *Peut-être cherchais-je depuis le début une occasion semblable, où la vie me permettrait d'aller au bout de ma folie, à l'encontre de la logique, et m'offrirait la*

[1] Ibid., p.307.
[2] Ibid., p.311.

chance rare de vivre une scène dont je voulais faire l'expérience, dans mon ivresse d'écrivain, pour le plaisir de mieux la décrire par la suite. [1]

Une rébellion complexe est déclenchée par la mort d'Abdel-Haq ; d'une part il y a le défi de la violence imposée par les deux camps du conflit, d'autre part il y a la revendication du corps féminin, du désir, de l'écriture en tant qu'identité comme elle l'exprime Hayat dans ces phrases :

Ce n'était pas non plus un acte d'héroïsme. Je voulais simplement défier les assassins, en arborant ouvertement deux motifs d'accusation : ma féminité et ma plume. Ce défi silencieux, je l'avais à la main, dans ce carnet fermé sur une histoire dont le héros principal était l'écriture. En réalité, face à la mort, ni la féminité ni l'écriture n'apportent de réconfort. Les deux nous rappellent sans cesse à leur souvenir. Mais face au crime, quelle arme a l'écrivain sinon sa plume et sa vie qui dès la première ligne ne lui appartient plus ?[2]

A l'époque où les funérailles des victimes du terrorisme peuvent se transformer à leur tour en massacre, Hayat risque sa vie d'abord en exposant son corps paré par son érotisme dans un lieu hautement ciblé par les extrémistes, ensuite en affichant son identité en tant qu'écrivain. Le carnet qu'elle porte et qu'elle dépose ensuite sur la tombe d'Abdel-Haq est donc le symbole d'une résistance face au terrorisme. Mais l'écriture est aussi l'espace où l'égalité entre homme et femme se réalise, traqués, tous les deux, par le même ennemi. Un espace d'égalité qui permet d'estomper les barrières élevées par les différences entre les deux sexes : (*Ceci, je souhaitais le dire en silence à l'autre homme, s'il venait. Ou peut-être*

[1] Ibid., p.308.
[2] Ibid., p.309.

espérais-je qu'il vînt pour continuer d'écrire avec lui cette histoire.[1]) Hayat veut livrer son message à son amant s'il se manifeste sur les lieux. Sa volonté de continuer avec lui à écrire l'histoire qu'elle a commencée seule, laisse une place à l'espoir féminin d'instaurer des nouvelles relations entre les deux sexes, basée sur l'amour et la solidarité.

Cet adieu au cimetière prend les dimensions d'une confrontation entre Hayat et son destin de femme algérienne. La visibilité positive du corps féminin représente un pas vers sa libération. La reconquête de l'espace public par la femme et son défi des traditions est une recherche d'une forme de liberté, qui s'éclaire à travers l'idée du partage de l'espace par les deux sexes, mais aussi le partage des responsabilités envers le pays et la société. On en trouve le symbole dans le carnet noir où se trouve l'histoire d'amour écrite par Hayat ; ce carnet dévoile son identité d'écrivain ou, comme elle le dit, porte son accusation face aux terroristes qui chassait les intellectuels. Cependant ces moments de défi se terminent en regret et désespoir. Infligée par la mort de l'un et l'absence de l'autre, et épuisée par l'écriture, Hayat abandonne le carnet sur la tombe d'Abdel-Haqq et quitte le cimetière avec un sentiment de bonheur et de légèreté :

> *Après ce carnet, je voulais explorer les vertus de l'ignorance et le charme de l'illettrisme, pour affronter l'amour, la mort, le monde entier*[2].

Le retour de la narratrice à la vie ordinaire et passive profite à un mari qui s'efforce de la séduire de nouveau, et une mère qui accapare chaque instant de son emploi de temps. A la fin du roman Hayat suspend sa quête amoureuse inspirée par la littérature replongeant de nouveau dans le mutisme qui accable les femmes de sa société. Le monde masculin et le

[1] Ibid., p.309
[2] Ibid., p.319.

monde féminin restent figés dans leur différence et leur incommunicabilité. La difficulté d'établir des ponts liant les deux mondes, demeure irrésolue.

Au terme de ce chapitre, nous constatons que le corps est, socialement, le lieu où s'inscrit l'opposition entre le masculin et le féminin. Au Cameroun ainsi qu'en Algérie, le rapport entre les sexes est basé sur la force et la hiérarchie. Les textes de Beyala et de Mosteghanemi dénoncent les inégalités entre les genres imposées par leurs sociétés patriarcales. Beyala procède à une écriture du choc où l'accent est mis sur la violence et l'oppression masculine infligées à la femme camerounaise et plus généralement africaine. Le corps de la femme est aliéné, martyrisé mais toujours en rébellion et en mouvement vers sa libération. L'écriture du corps s'implique donc dans une perspective de libération mais aussi de changement des codes sociaux où l'urgence est d'ébranler le *statu quo* des rapports entre l'homme et la femme pour élaborer une nouvelle éthique sexuelle. Celle-ci se résume dans l'amélioration substantielle de la situation de la femme au sein de la société et un équilibre du couple durable. Et cela nécessite de retrouver la femme authentique, de construire un nouvel équilibre entre hommes et femmes par l'ouverture au dialogue.

De son côté Mosteghanemi lève un pan de voile sur le vécu féminin et les contraintes sociales qui font de sorte que la féminité soit un problème, et que les rapports entre les deux sexes soient codifiés, maintenus, récupérés et orientés dans le système des inégalités propres à la société algérienne. Nous avons constaté que les inégalités entre hommes et femmes se traduisent dans les textes en termes spatiaux. La ségrégation sexuelle se concrétise dans la construction de l'espace social où le corps féminin est séquestré et confiné derrière les murs ou sous le voile alors que le corps masculin jouit d'une grande liberté de circulation et de mouvement. Cela détermine la distribution symbolique des rôles sociaux et sexuels entre

hommes et femmes et maintient la femme sous la domination masculine. Pour la femme algérienne et arabo-musulmane le défi, c'est de démolir cette ségrégation spatiale entre les sexes et aboutir à une ouverture spatiale qui rime avec une liberté de circulation. Il s'agit de faire le lien entre le corps comme ouverture au monde et la liberté partagée comme espace public. Son accès libre à l'extérieur est un pas vers sa libération de l'autorité masculine, sa liberté d'être et de contrôler son propre corps. Comme sa consœur subsaharienne, Mosteghanemi rompt le silence qui maintient la femme algérienne dans son malaise afin de trouver une nouvelle façon d'être sociale, une nouvelle réévaluation des rapports entres hommes et femmes.

CHAPITRE II

CORPS LIBÉRÉS, CORPS MEURTRIS ; POLITIQUES REPRÉSENTATIONNELLES DE L'ÉROTISME ET DE LA SEXUALITÉ

Pendant les trois dernières décennies, les romancières maghrébines et africaines ont confirmé leur visibilité sur la scène littéraire française, francophone et arabe avec une écriture accordant une place de plus en plus importante au corps, à la sexualité et à l'érotisme. Nous avons constaté précédemment que Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi ont inscrit le corps au centre d'une guerre des sexes sociale, et l'ont présenté en même temps comme le lieu de toute future évolution sociale, et l'accès à l'élaboration de relations neuves entre hommes et femmes. Dans ce chapitre, notre analyse portera sur l'écriture érotique propre aux deux romancières et sur les politiques représentationnelles qu'elles adoptent pour négocier les tabous sociaux concernant ces sujets.

II- 1 - La représentation érotique dans les œuvres dans les œuvres de Calixthe Beyala

La littérature africaine a connu une longue période de pudeur en matière de sexualité ; depuis *Batouala* de René Maran jusqu'au *Devoir de violence* de Yombo Ouologem, les œuvres qui comportent des scènes érotiques sont peu nombreux. La raison de cette pudeur selon Daniel Delas[1] réside en premier lieu dans la censure subie par les œuvres publiées entre

[1] Daniel Delas, « *Décrire la relation : de l'implicite au cru* » In *Notre Librairie*, Sexualité et écriture, juillet-septembre 2003.

1921 et 1968[1] . La deuxième raison est la tradition, car comme le signale Thérèse Kouh – Mokoury :

> *Traditionnellement, l'Africain est pudique ; l'amour se fait silencieusement. Mais si, chez l'homme, les crispations viennent normalement trahir son plaisir, pour la femme le rapport sexuel se limite le plus souvent aux exigences de la procréation*[2].

Ensuite, c'est la négritude qui a chargé les écrivains de cette période d'une très lourde responsabilité : revendiquer pour l'Afrique un passé glorieux de culture et d'histoire. Et pour cela, il fallait maîtriser une langue française à la perfection et se maintenir au plus haut de l'inspiration poétique pour donner de l'Afrique une représentation positive[3].

La parution du roman scandaleux *Devoir de violence* de l'écrivain malien Yambo Ouologuen met fin à cette période de réserve. Car ce livre rompt définitivement avec la représentation noble de la société africaine, en réécrivant l'histoire africaine comme une fresque faite de violence et de sexe. Ce livre tellement critiqué a donné le coup d'envoi à une période d'ouverture dont les œuvres sont réceptives aux réalités de la relation sexuelle. Parmi lesquels, nous citons *La vie et demie* de Sony Labou Tansi où l'héroïne se sert de son sexe pour contaminer des personnalités politiques qui sont à la tête de son pays et à l'origine de son drame personnel.

---

[1] Daniel Delas note : « *Les premiers écrits des « indigènes évolués », ont en général été relus, corrigés et amendés par des missionnaires ou des administrateurs coloniaux certes bienveillants mais intransigeants sur la moralité. La chair est péché, point, et son évocation est interdite* » Ibid., p. 25.

[2] Kouh- Moukoury ajoute : « *je reste persuadée que beaucoup d'Africains n'ont jamais vu réellement le sexe de leur femme, qui ne s'est jamais non plus laissé voir ; en cinquante ans de mariage ils ne sont jamais vus nus.* » , cité par Daniel Delas, Ibid.

[3] (*Cette sublimation poétique atteint beaucoup d'écrivains de la première génération, comme Cheikh Hamidou, Amadou Hampaté Ba, Sembène Ousmane et bien d'autre en Afrique et aux Antilles Joseph Zobel*.) Daniel Delas, Ibid.

Avec l'évolution contemporaine de la société africaine, l'écriture de la sexualité a connu de grandes conversions dans le sens où cette sexualité s'inscrit de plus en plus dans le cru et le brut. Selon Delas, cette écriture « violemment sexualisée » s'explique par deux raisons : d'un côté, les tabous instruits par la tradition, la famille et la religion s'affaiblissent, de l'autre le public et les éditeurs sont demandeurs de livres porteurs de sensations fortes. Mais le message le plus constant de ces écritures crues de la sexualité semble être de nature féministe[1]. Avec leurs écritures, les romancières africaines contemporaines accordent une place de plus en plus centrale au corps, à la sexualité et à l'érotisme. L'exploration du désir a marqué les œuvres de Tanella Boni, Véronique Tadjo, Angèle Rawiri, Aminata Sow Fall et de Were Were Liking. Pierrette Herzberger-Fofana écrit :

> […] *les romancières innovent dans la mesure où les scènes d'amour sont présentées sur toutes les facettes. En effet, si le désir sexuel et la jouissance sont passés sous silence dans les œuvres littéraires masculines, les femmes n'hésitent pas à décrire cet aspect y compris la masturbation.*[2]

A l'instar de ces consœurs, Calixthe Beyala inscrit le corps et la sexualité au cœur de ses écrits, mais elle a ceci d'unique qu'elle parle avec une violence inouïe et un discours prolifique, du corps féminin *victimisé*. Dans ces premiers romans - surtout *C'est le soleil qui m'a brûlée* qui a donné le ton contestataire à l'œuvre de la romancière- elle décline la sexualité sous le signe de la guerre des sexes avec l'image de l'homme animalisé, brutal, repoussant et l'absence pour la femme de tout désir. La recherche d'une nouvelle éthique sexuelle s'est allié aux héroïnes des premiers romans Ateba, Tanga et Mégri. Avec *Femme*

---

[1] Un message qui consiste à « *convier le lecteur à suivre les péripéties les plus crues du combat sexuel des femmes africaines, pour le meilleur comme pour le pire, semble un moyen moderne que choisissent bon nombre de jeunes écrivains pour dire leur Afrique*. » Ibid.

[2] *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire*, Pierrette Herzberger-Fofana, L'Harmattan, 2000, pp : 321-322.

nue femme noire, la romancière camerounaise franchit une nouvelle étape et donne une nouvelle conception de la sexualité : « guérir avec (le) sexe »[1]. Odile Cazenave écrit :

> *Par l'imposition d'une langue verte, directe, graphique, Beyala démontre que l'obscène, le vulgaire ne sont plus la prérogative de l'homme et que la sexualité s'écrit multiple sous la plume d'une femme.*[2]

Nous allons analyser dans ce chapitre la sexualité et l'érotisme telles qu'elles sont représentées chez notre romancière. La première partie de notre analyse se portera sur les stratégies narratives mises en place pour créer un discours lesbien possible dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Si ce discours existe, comment se déploie-il dans un environnement qui s'y oppose vigoureusement d'un point de vue juridique et culturel ? Le dire fictif du corps lesbien devient un lieu de tensions et de complications sous l'influence d'une ambiance qui l'interdit et le pénalise. Mais nous allons voir que le dire du corps lesbien passe à l'acte d'amour proprement dit dans *Femme nue femme noire* où l'érotisme féminin que Beyala a déjà exploré dans ses œuvres précédents, atteint son niveau maximal. Dans la deuxième partie de l'analyse, notre propos sera d'étudier la sexualité dans *Femme nue femme noire* et son inscription sur les frontières entre le profane et le sacré, la pornographie et l'érotisme.

---

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 91.
[2] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais eu féminin » in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, juillet-septembre 2003, p.68.

1-1- L'homosexualité ; du dire à l'acte :

Pour aborder la question homosexuelle chez Calixthe Beyala, il faut d'abord en premier temps comprendre le contexte dans lequel l'homosexualité masculine/féminine se vit. Autant on parle ouvertement de l'homosexualité dans les pays occidentaux où elle bénéficie d'une vaste socialisation[1], autant on la conteste, on la pénalise et même on en nie l'existence en Afrique. Les études anthropologiques faites autour de l'homosexualité africaine soulignent le climat de malaise qui entoure cette forme de sexualité considérée comme perverse. Dans quelques pays africains, l'homosexualité est illégale et punissable par la loi. d'autres pays il n'y a pas de lois qui l'interdisent mais la question homosexuelle est un tabou frappé par le silence. La tendance générale en Afrique consiste donc à réprimer une réalité dont la pratique est incontestable.

Les écrivains africains ont rendu compte de la réticence de leurs sociétés envers l'homosexualité, et de la complexité qui l'entoure. Ils lui réservent en général une approche négative où les personnages n'arrivent pas à vivre leur différence sexuelle dans un contexte contraignant. Les romancières africaines maintiennent la même attitude répressive quant à l'homosexualité ou au lesbianisme. Nathalie Etoké note :

> *Dans un contexte social où l'homosexualité est tabou et passible de prison, son écriture littéraire ébranle l'ordre existant et les valeurs établies.* […] *Tout en dévoilant l'idée d'un désir lesbien, l'omniprésence du fantasme homosexuel comme motif littéraire*

[1] En 2013 dix-huit Etats disposent d'une législation rendant accessible le mariage aux couples de même sexe.

fondamental circonscrit néanmoins l'amour entre deux individus de même sexe dans la sphère du tabou vu qu'il demeure concrètement irréalisable.[1]

Chez Calixthe Beyala le motif de l'amour lesbien est présent à travers un schème narratif qui se trouve contaminé par les interdits socioculturels. Dans l'analyse suivante nous allons voir quelle représentation elle réserve à cette question dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* et *Femme nue femme noire* qui représentent respectivement deux étapes essentielles de l'évolution du dire fictif du lesbianisme.

1-1-1- Le dire lesbien dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*

Nous avons vu dans un chapitre précédant que la sexualité occupe une place de choix dans les œuvres de Calixthe Beyala. Les rapports sexuels entre les deux sexes sont définis par rapport à un contexte socio-économique qui implique des rapports de force ; le corps féminin est saisi dans son rapport de dépendance et d'exploitation totale par l'homme. L'image de l'homme est liée à la violence, celle de la femme est liée à la soumission et au commerce sexuel où la femme- fillette n'a d'autre valeur que celle d'être un objet érotique et un bien de consommation. Ateba, Tanga, Eve-Marie, Irène font l'expérience d'une éducation sentimentale douloureuse. Elles vivent une misère sexuelle dont la plupart d'entre elles ne sortent que par la mort.

Ateba l'héroïne de *C'est le soleil qui m'a brûlée* fait le deuil de son enfance dès son entrée dans le monde. Délaissée par sa mère Betty, elle garde de cette dernière - prostituée - le souvenir d'une misère sexuelle inscrite dans la violence de même que tout le groupe de

[1] Nathalie Etoké, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara,* L'Harmattan, Paris, 2010, p. 130.

femmes auquel elle appartient fait l'objet d'une violence sexuelle. Elle-même vit l'étreinte de l'homme comme l'un des moments les plus atroces, car l'acte sexuel est très agressif et, dans ce roman, il conduit a une fin tragique[1]. Au contraire de Betty, Irène et Ada définissent leur identité par rapport à l'homme et tiennent un discours sur la dépendance féminine : « *Il faut un homme à la maison*[2] »**.** Ateba rejette l'homme[3] - « *L'homme n'est qu'une poussière.*[4] » - et l'amour hétérosexuel parce qu'il assujettit la femme. Ainsi on la voit recourir au plaisir solitaire pour satisfaire son corps en proie au désir.

D'autre part, Ateba se réfère à la *Femme* pour s'identifier. Elle trouve dans les « *Femmes* » sa source d'identification originelle. Ses activités épistolaires laissent voir son attachement profond aux femmes :

> *Femme. Tu combles mon besoin d'amour. A toi seule, je peux dire certaines choses, n'être plus moi, me fondre en toi, car je te les dis mieux à toi qu'à moi-même. J'aime à t'imaginer à mes côtés, guidant mes pas et mes rêves, mes désirs enfouis dans le désert de ce monde incohérent.*[5]

Dans ces confidences rédigées en formes des lettres destinées à la *Femme*[6] nous trouvons non seulement une identification à cette dernière mais aussi un aveu d'amour : « *Tu comble mon besoin d'amour.* » ; plus loin Ateba écrit : « *Tu m'as appris la passion, la joie de vivre. Sans toi, je serais l'ombre d'une vie qui s'excuse de vivre.*[7] » La femme est indispensable

---

[1] Révoltée contre sa négation continuelle, Ateba tue son violeur.

[2] « *Betty aussi pensait qu'une maison ne pouvait vivre en l'absence de l'autre. Elle soutenait qu'une femme pouvait faire ce qu'elle voulait mais à condition d'avoir un homme sur qui elle pouvait compter. « Un titulaire » selon ses dires.* » *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p.106.

[3] Les hommes dit-elle, « *ont réussit à mettre l'humanité à leurs pieds. Ils sont ceux qui saccagent, mutilent mais réussissent à blanchir les mains en un clin d'œil*. » Ibid., p. 35.

[4] Ibid., p.121.

[5] Ibid., p.55.

[6] « *Elle a écrit aux Jeanne, aux Pauline, aux Carole, aux Nicole, aux Molé, aux Kambiwa, aux Akkono, aux Chantal…A toutes les femmes qui peuplent son imaginaire et lui volent ses nuits.* » Ibid., p. 34

[7] Ibid., p. 56.

pour le bien-être et l'assurance de la narratrice, elle fait l'objet d'une quête spirituelle. Les trois règles qu'Ateba écrit sur une feuille et que Beyala inscrit en lettres capitales dans le texte ont pour devise : « *RÈGLE No 1 RETROUVER LA FEMME. RÈGLE No 2 RETROUVER LA FEMME. RÈGLE No 3 RETROUVER LA FEMME ET ANEANTIR LE CHAOS*[1]» Ces règles font de la quête de la femme un moyen pour créer un nouveau monde débarrassé de l'oppression masculine. Ici nous ne pouvons que nous interroger à ce propos : son hostilité envers les hommes mène-t-elle Ateba à entretenir des relations complexes avec les femmes qui l'entourent ? Et son amour pour la Femme est-il d'une nature homosexuelle ou peut-on le lire comme une « tendresse » entre femmes comme Beyala tient à préciser ?

Si nous avançons que la colère et la frustration provoquée par les rapports violents avec l'homme auraient pu conduire les personnages féminins à se rapprocher et entretenir des amitiés ambiguës, la piste de l'amour lesbien n'est pas éliminée. L'absence de contact physique n'empêche pas l'expression sans ambiguïté aucune de l'amour qu'Ateba éprouve pour son amie Irène. Beyala affirme dans une interview accordée à Gallimore et à Brière que le mot « lesbien » n'existe pas dans le lexique africain :

> *Je pense que ceux qui voient du lesbianisme... dans mes écrits sont tout simplement des pervertis car la tendresse entre femmes n'implique pas forcément le lesbianisme. Comment expliquer aux occidentaux qu'en Afrique traditionnelle, les rapports intimes entre personnes du même sexe ne se définissent pas en termes d'homosexualité ? D'ailleurs, le mot « lesbienne » n'existe pas dans le lexique africain. Je ne connais pas d'équivalent au mot homosexuel dans ma langue maternelle.*[2]

[1] Ibid., p. 88.
[2] Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p.199.

La romancière récuse une lecture homosexuelle de son roman en distinguant entre « tendresse entre femmes » et « lesbianisme », et avance un argument basé sur la sémantique. L'absence d'une dénomination spécifique de l'homosexualité dans sa culture d'origine prouve l'absence de sa pratique. Cette affirmation est contredite par les enquêtes anthropologiques réunies autour de l'homosexualité en Afrique[1] qui affirment que dans la plupart des espaces géographiques africains où le lesbianisme a été attesté, la pratique est désignée par une expression appropriée.

D'autre part la réaction de l'auteure est porteuse de tension idéologique. Abritée derrière un discours afrocentrique - auquel elle s'opposait systématiquement dans ses écrits car il autorise la perpétuation de l'oppression féminine - Beyala se contredit. Elle entre en conflit avec l'intimité ambiguë entre ses personnages - une intimité qui frise l'érotisme sans que celui-ci ne soit jamais ouvertement lesbien. Il existe dans le texte une série d'éléments narratifs qui suggèrent fortement le lesbianisme. Le passage suivant lève l'équivoque sur la nature des liens entre Ateba et Irène :

> *Elle voit ses sandales*[…] *ses jambes fines qui s'échappent de sa jupe, ses seins moulés dans un tee-shirt blanc, son cou, sa bouche. Elle veut cette bouche* […] *elle veut lui donner un baiser*[…] *elle avance une main, elle veut la poser sur le genou d'Irène, elle tremble, son corps lui dit qu'elle pèche, son sang lui dit qu'elle pèche. Tout son être lui dit qu'elle pèche. Et elle reste le corps tremblant, essayant d'écraser cette chose intérieure qui la dévore. La femme et la femme. Elle pèche et rien ni personne n'explique pourquoi elle pèche. Tout le monde baragouine à ce sujet. Elle dit : « c'est parce que le péché est*

[1] Deux enquêtes essentielles : « Ombolo Jean-Pierre, *sexe et société en Afrique Noire*, Paris, L'Harmattan, 1990. » et « Murray O. Stephen et Will Roscoe, *Boy-Wives and Femal Husband. Studie of African Homosexualites*, New York, ST. Martins's Press, 1998. », citées par Drocella Mwisha Rwanika, en *Sexualité Volcanique*, L'Harmattan, Paris, 2006.

une illusion, il n'y a jamais eu de péché, le péché est un mythe. Et Adam et Eve ? Un mythe. Un prolongement de l'enfance. » [1]

Ateba a envie d'embrasser Irène mais, ne pouvant pas accéder à cet acte, elle se contente de contempler cette dernière et de la désirer. Le désir s'arrête donc au regard et ne s'évolue pas vers un contact physique. Par le fait de regarder sensuellement une autre femme, le personnage féminin opère une transgression. Car en général dans une culture où l'hétérosexualité est dominante, c'est l'homme qui monopolise le regard, surtout celui du désir. Autrement dit les rôles sexuels sont distribués en *homme /regardant/ désirant* et *femme /regardée / désirée*.

Ateba s'approprie donc un acte considéré comme étant l'apanage des hommes. Il s'agit d'un regard doté d'une charge érotique dense; d'abord le corps féminin est contemplé en détails et en termes sensuels : (jambes fines, seins moulés, bouche, cou), ensuite la forme verbale « *elle veut* » qui se répète dans « *Elle veut cette bouche… elle veut lui donner un baiser… elle veut la poser sur le genou d'Irène* » révèle un désir de contact physique avec Irène. Enfin, le tremblement de son corps n'est qu'un signe d'extase sensuelle.

Il est donc évident pour nous que le regard d'Ateba, alliant sensualité et érotisme, suggère un éros lesbien puisque comme l'affirme Simone de Beauvoir : « *Entre femmes l'amour est contemplation* »[2]. Donc le fait qu'une femme contemple en « termes érotiques » le corps d'une autre femme peut passer pour l'expression d'un « amour lesbien » qui serait encore en « gestation ».

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p.138.
[2] Simone de Beauvoir, p. 208. cité par Drocella Mwisha Rwanika, *Sexualité Volcanique*, op. cit., p. 114.

Mais l'union charnelle de « la femme avec la femme » est inscrite sous le signe du péché pour le protagoniste féminin: « *son corps lui dit qu'elle pèche, son sang lui dit qu'elle pèche. Tout son être lui dit qu'elle pèche* […] *La femme et la femme.* » Cet interdit religieux est remis en question par l'héroïne comme le montre le texte : « *Et Adam et Eve ? Un mythe. Un prolongement de l'enfance.* » Cependant Ateba, ne franchit pas le pas. Elle ne dépasse pas les limites établies par le discours judéo-chrétien qui bannit l'homosexualité: « *Et elle reste le corps tremblant, essayant d'écraser cette chose intérieure qui la dévore.* ». La frustration engendrée par l'interdit est vécue dans la chair. Le texte révèle donc un amour lesbien dans la mesure où une femme désire une autre femme même s'il ne s'agit de rapport sexuel. Parlant de l'homosexualité féminine, Audre Lorde déclare qu'avoir un rapport sexuel avec une femme n'est pas le critère :

> *Il y a des lesbiennes qui n'ont jamais eu aucun type de contact génital ou sexuel avec une autre femme* […] *il y a aussi des femmes qui ont eu des relations sexuelles avec d'autres femmes mais qui ne sont pas lesbiennes. Une lesbienne est une femme qui s'identifie de manière fondamentale avec les femmes* […] *en tant qu'elles constituent son champ de force premier, de vulnérabilité, de confort* […][1]

N'est-ce pas ce qui nous dit la dernière scène de ce roman ? En effet c'est une scène qui donne à Ateba le profil d'une lesbienne tel que le définit Lorde. Victime de viol Ateba tue son agresseur. En tuant l'homme, elle retrouve son amie :

> *Elle s'est accroupie, a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups, elle scande*

[1] Cité par Nathalie Etoke, *L'écriture du corps féminin,* op. cit., p. 138.

« Irène, Irène » […] *Les yeux hagards, le souffle court, elle s'affale sur lui. « Irène, mon amour...* […] *Viens dans mes bras... Viens tout contre moi... Je t'aime... » Elle l'embrasse, de petits baisers qu'elle aspire dans son sang, elle l'embrasse en murmurant son nom et l'aube la trouve dans son long baiser d'Irène.*[1]

Dans son délire, Ateba voit dans cet homme mort, son amie disparue. Elle l'appelle par le prénom de son amie et l'embrasse. Le baiser donné à une « Irène » imaginaire serait-il comme l'interprète Richard Bjornson: «… *l'union pour laquelle elle(Ateba) a langui toute sa vie* » ?[2] On a déjà constaté que, pour Ateba, la quête du féminin passe par l'homme. Elle déclare dans une lettre adressée à la « Femme » :

> […] *je cours vers lui avec la flamme de tes yeux et j'apprends ainsi qu'à son contact mon amour pour toi se fait plus serein. Femme, je t'aime.* [3]

A la lumière de cette déclaration, nous pouvons lire de manière symbolique cette scène du meurtre comme une scène d'amour entre deux femmes. Sur le même plan, l'alternance entre deux registres lexicaux : celui de la violence physique : (*elle la cogne, sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups*) et celui de l'affection : (*Irène, mon amour...* […] *Viens dans mes bras... Viens tout contre moi... Je t'aime... » Elle l'embrasse, de petits baisers*) opère une métamorphose du rapport hétérosexuel violent en rapport homosexuel paisible. Par le baiser donné en réalité à un homme, Ateba réussit symboliquement l'unique échange amoureux avec Irène.

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 152.
[2] Cité par Nathalie Etoke, *L'écriture du corps*, op. cit., p. 141.
[3] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 57.

Nous ne pouvons pas ici manquer de nous interroger à propos de cette confusion de genres sexuels qui s'opère symboliquement dans la scène finale du roman. Pour Nathalie Etoke « *ce brouillage référentiel* » réalisé par Beyala empêche d'étiqueter son héroïne même si une série d'éléments narratifs peut permettre une lecture « lesbienne. » Ce parti pris narratif dévoile les incohérences et les contradictions qui reflètent la difficulté voir l'impossibilité de tenir un discours ouvertement lesbien[1]. Certes la romancière a réussit à lever le tabou sur le dire lesbien en rendant en rendant manifestes l'orientation et les fantasmes homosexuels de son personnage. Elle a libéré le dire, mais l'acte est maintenu ; car il relève du domaine de l'interdit. Il est évident que le processus de libération est interrompu au niveau du personnage : (le désir lesbien d'Ateba est voué à l'échec, il demeure paralysé par l'ordonnance sociale), ainsi qu'au niveau de la narration : l'écriture de l'expérience homosexuelle demeure prisonnière d'un impératif hétérosexuel.

Calixthe Beyala propose donc une approche de l'amour lesbien où le profil de son sujet féminin s'inscrit dans un homo-érotisme patent mais elle en complique la compréhension avec la fin optée pour son récit. Le texte devient un lieu de tension entre sexualité individuée et sexualité socialisée, cette tension va persister dans le reste de ses romans même si son écriture du lesbianisme marque beaucoup d'évolution, notamment dans *Femme nue femme noire*.

1-1-2- L'acte lesbien dans *Femme nue femme noire*

Si notre lecture de *C'est le soleil qui m'a brûlée* a pris en compte le penchant homosexuel de son héroïne - malgré les contradictions que porte ce roman et les déclarations

[1] Nthalie Etoke, *L'écriture du corps*, op. cit., p. 144.

de son auteure contestant une interprétation homosexuelle – elle n'envisage aucun équivoque par rapport à *Femme nue femme noire* où le comportement homosexuel de ses personnages féminins ne nous laisse pas perplexes.

Ce roman constitue une étape de plus dans le projet anti-institutionnel de Beyala ; son héroïne Irène Fofo est une adolescente rebelle tout comme les autres héroïnes de Beyala : Ateba, Tanga, Mégri, Blues, mais elle se démarque de ces dernières par sa sexualité débridée. Irène se présente comme une kleptomane et nymphomane : « *Je suis une voleuse, une kleptomane (...) J'aime voler, piquer, dérober, chaparder, détrousser, subtiliser.*[1] » L'auteure crée un personnage « malade » dans le sens où il est enclin à la cleptomanie, d'ailleurs cet acte lui procure beaucoup de plaisir et fonctionne comme catalyseur du plaisir sexuel :

> *Quand je chaparde, mes nerfs produisent une électricité qui se propage dans tout mon corps ! Ça étincelle dans mon cerveau ! Mes yeux s'illuminent ! Des jets d'éclairs palpitants traversent mon cœur ! Il me vient des sécrétions. Je suis en transe orgasmique je jouis. D'ailleurs, en dehors de sexe, je ne connais rien d'autre qui me procure autant de plaisir*[2].

Cette adolescente *dévergondée* fait sa première expérience sexuelle à l'age de quinze ans et elle n'en tire pas beaucoup de plaisir. C'est pourquoi elle se fixe un rêve, celui de mener une vie sexuelle marquée de « *sensations fortes* » avec d' « *immenses bonhommes* »[3]. C'est ce qui va se passer réellement, car Irène va accomplir une éducation sexuelle sans limites pendant son séjour chez Ousmane et Fatou, le couple aux mœurs étranges qui l'a accueillie après le dernier vol de sa vie.

---

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 12.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 13.

Un jour au marché, elle se trouve propulsée par une excitation sensuelle à voler un sac[1] qui contient, à son insu, un bébé mort. Ensuite, fuyant la justice, elle s'installe dans un village anonyme où chaque jour elle se livre à des orgies sexuelles de tout genre avec ses soupirants. En effet, le fait qu'Irène se présente à son entourage en tant que folle[2] rend son sexe disponible à toute personne désireuse de soigner ses maux. Des hommes et des femmes de tout rang social et de toute croyance, voyant en elle la folle qui va remédier tous leurs maux, viennent faire l'amour avec elle ou participer à toutes sortes d'excentricité sexuelle.

A partir de là le texte devient l'espace sexuel où des scènes de voyeurisme, sodomie, humiliation, sadisme, fellation, bestialité, font l'honneur à l'interdit. Irène, qui se plaît dans son nouveau rôle, guide les ébats érotiques du groupe et convainc son entourage de ses capacités guérisseuses : « *je suis une déesse capable de faire ce qu'a fait le Christ. Mais en plus jouissif ; guérir avec mon sexe* [3]». Elle organise des séances érotiques collectives où ses « malades pervers » racontent leurs peines, leurs histoires[4] et parlent jusqu'à ce que « *les mots se rompent comme du pain et à la fin, ils sont si excités par ce que leurs oreilles entendent que les boutons de leurs chemises sautent, que leurs pantalons se débraguettent*[5] ».

Parmi les plaisirs emmagasinés l'héroïne expérimente le lesbianisme surtout avec Fatou devenue également sa complice sexuelle. Dès la première rencontre, Irène s'impose à son hôtesse et passe à l'acte sexuel, elle raconte :

---

[1] « *Il(le sac) prend possession de mes sens avec la même puissance d'attraction d'un aimant. Je suis irradiée de la plante de mes pieds à la racine de mes cheveux. Je gémis de volupté comme dans une transe de plaisir physique.* », Ibid., p. 15.

[2] Elle confirme à Ousmane : *« - Mais tu es absolument folle ! - J'acquiesce sans m'arrêter (...) - Tu sors de l'asile, c'est ça ? (...) - Tu t'es échappée ? - Tout à fait. J'ai volé ce bébé à la morgue de l'hôpital afin de passer sans risque le contrôle.* » Ibid., p. 26

[3] Ibid., p. 91.

[4] « *- Je veux que chacun d'entre vous me raconte une histoire... Je précise: une histoire qu'il a réellement vécue, avec du sexe, du sang.. Quelque chose d'exotique, quoi !* » Ibid., P. 98.

[5] Ibid., p. 152.

Sans lui laisser le temps de prononcer une autre phrase (...) je la plaque contre un mur, fais mine de l'étrangler (...)J'écrase ma bouche sur ses lèvres tandis que mon pouce glisse entre ses cuisses avant de s'enfoncer dans son sexe. La surprise la fait se cabrer, m'ouvrant un univers large, accueillant comme un flan tiède. J'entame un concerto à deux, puis trois doigts […] *Elle se détend, elle s'étale et, du plus profond de son gosier, s'expulsent les agacements des sens. Et pendant que dans les airs partent quelques prières nasales, je fais jaillir un sein. Je le mordille. Ses vêtements tombent avec la délicatesse des feuilles arrachées aux arbres par le vent..*[1]

La scène d'amour entre les deux femmes commence par la violence et se donne à lire comme un viol : (*Je la plaque contre un mur, J'écrase ma bouche sur ses lèvres*), cependant Fatou en tire du plaisir, ses sens s'éveillent et s'excitent pour les caresses préliminaires de sa partenaire : (*Elle se détend, elle s'étale et, du plus profond de son gosier, s'expulsent les agacements des sens)* Sadique, Irène ordonne : « *Sur le ventre ! Écarte bien tes cuisses !* » Puis : « *Sur le dos ! Non sur, à genoux !* » Possédée par sa partenaire, Fatou s'exécute, « *elle attend soumise, n'importe quoi*. » Mais ce tableau du rapport sexuel lesbien va vite être troublé par l'intrusion de l'homme ; Ousmane qui les observe, les rejoint, puis c'est la confusion.[2] L'intervention de sexe masculin est décrit en termes agressifs :

Ses yeux, troublés de désir, fixent le ventre et les seins de sa femme, avec une intensité douloureuse. Il s'accroupit entre les cuisses, écarte ses jambes comme la

[1] Ibid., pp. 39-40.
[2] Irène raconte *: « Je fonds de plaisir et me perds dans la marée des sexes qui s'envolent. Nos langues se serpentent, s'enroulent, se cajolent, jusqu'à extraire les derniers sucs d'inhibition. Quelqu'un me caresse, quelqu'un m'embrasse. Est-ce Fatou? Est-ce Ousmane? Je l'ignore. Je veux ma part de ravissement*. » Ibid., p.41.

tempête une porte, les jette par-dessus ses épaules. Il la mange avec voracité. Il la pétrit […][1]

Bien que le sexe à trois se termine par l'exaltation complète, l'intrusion du pénis inscrit le plaisir sexuel dans la violence alors que d'autres contacts charnels entre les deux femmes semblent beaucoup plus reposants. Comme dans cette scène où Irène se laisse submerger par le plaisir immense provoqué par Fatou :

Les lèvres de Fatou dessinent des arabesques sur mon corps. Elle les promène en de lents gestes, sans s'attarder, […] *je me laisse submerger, d'autant qu'elle miaule entre mes jambes. Son plaisir catapulte ma jouissance. Mon esprit se détache de mon corps. Il est si gigantesque qu'il occupe l'espace, se répand dans, la ville…*[2]

L'attirance sexuelle entre les deux femmes est mutuelle. Les moments qui les réunissent en intimité sont rythmés par le désir. Fatou admire le corps de sa complice pour lequel elle a eu des transports excessifs elle le désire et le décrit avec des mots doux et érotiques :

- Tu es belle et émouvante […] *aussi émouvante qu'un jour sans soleil.* […]*Elle vante mes formes sans fausse note, mes joues creuses, mes lèvres pulpeuses, mais sans tapage, puis compare le grain de ma peau à une tulipe, aux parfums du gardénia, aux extraits de roses printanières, aux pétales des bougainvilliers en fleur. - J'ai, des pensées de feu rien qu'à te regarder!*[3]

[1] Ibid., pp. 40-41.
[2] Ibid., p.54.
[3] Ibid., p.58.

Lors du bain, Irène ne peut pas s'empêcher de désirer Fatou :

> *Elle me frotte le dos et ses mains savonneuses sur mes seins et mes hanches me font l'effet d'une coulée de miel. Ses doigts glissent comme me plume sur mon ventre. J'ai envie de saisir cette main, de l'enfouir entièrement en moi pour alléger les crispations de mes sens.* [1]

Dans ces moments d'intimité, les sens sont éveillés ; le toucher, le regard, l'ouïe participent dans l'échange sensuel entre les deux femmes, et favorisent l'épanchement sensuel. Mais la sérénité qui accompagne la complicité féminine est brouillée pour un temps par des tendances sadiques. Dans la même scène, le plaisir apaisé et la détente retrouvés entre les deux femmes se sont estompés par l'humiliation et l'agressivité qui s'ensuit :

> *L'espace d'un cillement, mon désir se transforme en une rage folle. J'ai envie de l'humilier, de la railler, de l'offenser. De manière inattendue, je saisis ses deux mains, l'oblige à s'agenouiller puis à les poser, comme une obole, sous mes fesses. Je ne la quitte pas des yeux, quand un liquide chaud Jaillit de mes entrailles, libère mon ventre, mon corps, mon esprit. L'urine s'écoule lentement entre ses doigts, emportant sur son passage la mousse savonneuse*[2].

L'urine acquiert une valeur érotique car il est évident qu'Irène tire du plaisir de son acte sadique. Le désir intense prend un aspect pervers, cependant il y a toujours une place au plaisir final : *(un liquide chaud Jaillit de mes entrailles, libère mon ventre, mon corps, mon esprit.)* Par cet apaisement de corps et d'esprit Irène n'atteint-elle pas l'orgasme ? Irène

[1] Ibid., pp.62-63.
[2] Ibid., p.63.

déclare juste après son bain *: « Seules deux choses qui m'intéressent : voler et faire l'amour. Deux manières pleines de fantaisie et de risques pour vaincre le cauchemar du réel.*[1] » Pour elle, l'expérience lesbienne fait donc partie de ses plaisirs instantanés recherchés pour vaincre la réalité. Elle fait partie de son éducation sexuelle ; elle rentre dans la catégorie d'aventures qui consistent à satisfaire une fantaisie mais ne confirme pas la présence d'un éros lesbien, car, il ne s'agit pas, comme dans le cas d'Ateba, d'un « amour » et d'une passion lesbienne. Ateba, l'héroïne du premier roman de Beyala, donne des signes tangibles de son amour pour Irène, et d'une manière plus globalisante pour la « Femme », faisant acte d'une lesbienne militante contre le règne de l'homme. Alors que dans le cas d'Irène de *Femme nue femme noire*, le rapport lesbien se manifeste essentiellement sur le plan sexuel. L'acte homosexuel est donc accompli, ce qui n'est pas le cas dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* où les protagonistes féminins ne s'affranchissent pas du tabou de l'acte sexuel. A propos de la nature de son lien avec Fatou, Irène parle en termes de complicité plutôt que d'amour :

> *J'embrasse les joues de Fatou en souriant intérieurement à toutes les méchancetés que je lui ai dites: ce n'était rien, rien qu'une forme de complicité.*[2]

Irène, qui veut tout expérimenter de la sexualité, se donne le droit de franchir le tabou de l'homosexualité. La complicité qui l'unit à Fatou lui permet d'accéder au plaisir, mais ne consiste pas à établir une relation humaine plus durable. L'écriture de l'homosexualité dans *Femme nue femme noire* est une forme de revendication du droit au plaisir et pose celui-ci comme but primordial de l'activité sexuelle. Comme le signale D. Rwankia dans *Sexualité Volcanique :*

---

[1] Ibid., p.64.
[2] Ibid., p.183.

De la simple caresse, témoignage d'une affection profonde, à celle dont la finalité consiste à atteindre le plaisir sexuel, tout confirme la possibilité d'une autonomie sexuelle au féminin.[1]

1-2- L'érotisme dans *Femme nue femme noire* : entre pornographie et érotisme, profane et sacré :

Dans son entretien avec Tchakam, Calixthe Beyala parle de l'orientation sexuelle de son roman *Femme nue femme noire* et de son rôle d'initiatrice en littérature africaine francophone : *Le pionnier est celui qui travaille le plus* […] *Femme nue femme noire avait été le premier livre érotique comme C'est le soleil qui m'a brûlée avait été le premier livre féministe africain* […][2] La romancière camerounaise qui a habitué ses lecteurs à son discours impertinent et ses thématiques controversés, propose dans *Femme nue femme noire* une nouvelle approche de la sexualité. Certes les scènes érotiques et le style obscène se manifestent immanquablement dans les textes de Beyala, mais le renouveau de *Femme nue femme noire* c'est qu'il fait de l'érotisme sa *poutre maîtresse*[3] dans le sens où l'architecture entière du roman en dépend. Le texte devient l'espace où s'entremêlent des pratiques sexuelles de tout genre. Mais le discours sexuel chez l'auteure est, avant tout, anti-institutionnel car il ambitionne à démolir la norme hétérosexuelle d'un érotisme africain salué par les chantres de la Négritude dont Senghore.

[1] D. Rwanika, *Sexualité Volcanique*, op. cit., p.242.
[2] "*Calixthe Beyala en toute franchise*." Entretien avec Stéphane Tchakam, In Cameroon Tribune, 2004.
[3] A.H. Assah, « La fusion du profane et du sacré chez Calixthe Beyala » in *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 21, No. 1, 2006, p. 22.

1-2-1- Érotisme anti-institutionnel

En effet, depuis son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Calixthe Beyala inscrit le corps de ces personnages dans un discours sur la sexualité. Comme on l'a déjà approuvé dans une partie précédente de cette étude[1], ce discours se définit par un style qui adopte la stratégie du choc. Ainsi l'excentricité langagière se déploie dans la perspective de contester les tabous sexuels établis par la loi du Père. Comportant des termes crus et abusifs, le style controversé de l'auteure atteint son paroxysme dans *Femme nue femme noire*. Pour Augustine H. Asaah, ce style fait partie d'un discours anti-Senghorien ; en confrontant le discours de Senghor à celui de Beyala, le critique ressort les divergences entre les deux littéraires :

> *Dans la mesure où la poétisation senghorienne de la femme noire passe sous silence l'exploitation sexospécifique de l'Africaine (traditionnelle, colonisée ou néocolonisée), la fiction de Beyala vise à subvertir les idées reçues érigées en mythes féminins par un penchant essentialiste patriarcal à la limite du caricatural tel que l'on remarque chez Senghor.*[…] *De fait, l'univers interlope et les perspectives subversives des prostituées s'opposent diamétralement à l'embellissement par Senghor des "signares", femmes gazelles, Princesses de Belborg, "sopés" (chéries), "ndéisanes" (bien-aimées) et amantes absentes.* [2]

Dans *Femme nue femme noire*, Beyala affiche son attitude anti-senghorienne à travers plusieurs éléments : le titre de son roman tiré directement du célèbre poème senghorien

[1] Nous en avons démontré dans notre chapitre intitulé : *La mutation du corps féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala : de l'oppression à la subversion.*
[2] A.H. Assah, « Entre Senghor et Beyala: une affaire de controverse, de divergente et de résonance » In *Francofonía* 15, 2006, 33-51.

intitulé « *Femme noire* » Ensuite la dédicace qui dévoile la misère des exclus : « *à ces jeunes de New-Bell, ce témoignage de leurs vies, abrégés par la misère collective.* » L'incipit, où Beyala introduit le premier vers du poème senghorien « *Femme noire* » pour le démystifier ensuite à la langue d'Irène Fofo :

> *« Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté… » Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez: mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglinguent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route… Parce que, ici, il n'y aura pas de soutien-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfum de roses ou de gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision.*[1]

Dans ce passage qui ouvre le roman le lecteur est préparé à lire un texte qui, loin de la poésie, puise ses sources dans la matière charnelle. Notre imagination est orientée tout de suite vers des actions physiques violentes avec des verbes et de mots qui *tressautent et cliquettent* […] *détonnent, déglinguent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent!* […] *qui fessent, giflent, cassent et broient!* Il est clair que le langage utilisé par l'auteure rompt avec l'exergue parodique du poème « *Femme noire* »[2]. Beyala déclare à ce propos :

> *En intitulant mon roman d'après ce célèbre poème de Senghor, j'ai voulu à mon tour m'approprier ces paroles, les investir de toute la violence, les humiliations et la souffrance dont est fait le quotidien de la femme africaine, D'ailleurs, comme je le*

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 11.
[2] Ibid., p.9.

dis dès le début du roman, les vers extraits de « Femme nue, femme noire» que j'ai mis en exergue n'appartiennent pas à mon arsenal littéraire: Quand je reprends ces vers, c'est pour les vider de leur charge patriarcale. Pour ce faire, je les fais cohabiter avec les mots qui sont les miens, des mots qui choquent, mais qui disent toute la rébellion de la femme noire et sa capacité à être ce que j'appelle des «femmes-étoiles »[1].

Irène déclare, avec ses mots crus, sa devise anti-négritude, sa révolte d'adolescente africaine contre les normes patriarcales. Ainsi, on la voit renverser les rôles dans le rapport sexuel. C'est elle qui « viole » ou presque, l'inconnu qu'elle vient juste de rencontrer :

J'en oublie la hiérarchisation des rôles sexuels. Je revendique une morale de l'excès, de la luxure et de la débauche. Mes mains glissent sur son dos, s'attardent à la naissance de ses fesses en nage […] *J'ai le vertige en brusquant sa virilité, en la violant presque. Il soupire et laisse échapper l'émerveillement qu'entraîne l'imprévu, la jubilation que procure l'infraction aux règles* […] *Le plaisir, l'instant d'avant indéfini, se précise dans son bangala qui se tend comme un bras autoritaire. Il me jette sur le sol, m'écartèle, me pénètre avec fougue: "Garce! Garce! Chienne! Je vais te dresser, moi!" Dans la violence qu'il assène, il pense mettre bas ma suprématie sexuelle.*[2]

On est frappé tout de suite par le surréalisme de la scène où se mêle mort, plaisir et violence : Irène, qui vient de faire la macabre découverte de son larcin, est envahie par un fou désir de faire l'amour avec un parfait inconnu sur un terrain vague, en présence du *cadavre du bébé croûtant dans le sac*. Irène est loin donc de l'image de l'Africaine idéalisée par Senghor,

[1] Tirthankar Chanda ,« L'écriture dans la peau » op. cit.
[2] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 23.

elle est la fille des banlieues où *la population vit dans des zones marécageuses et défèque n'importe comment, où les excréments sèchent au soleil, se transforment en une fine pellicule noirâtre que tout le monde respire avec délectation, dans la fraîche brise crépusculaire*[1]. Elle est, à l'image de ce monde fou d'où elle ressort, d'une « folie » sexuelle qui échappe à toute mesure. Ousmane, le bel inconnu, a tout de suite l'idée de tirer profit de cette folie, elle l'engage à *être folle, à l'excès*[2]. Consciente de l'irréversibilité de son égarement et de la gravité de son crime[3], Irène, qui n'a rien à perdre, accepte cette nouvelle vie dédiée à la folie et au sexe chez le couple Ousmane et Fatou. Elle y trouve un abri et un moyen pour combattre sa peur de la mort qui l'attend. La peur et l'angoisse génèrent le débordement sexuel comme dans cette scène où elle se croit empoisonnée par Ousmane et Fatou et en même temps elle subit leurs caresses en se laissant guider par son plaisir :

> *Fatou écarte mes jambes avec ivresse, avec exaltation. J'ai trop d'angoisse ou trop d'amertume pour résister. Sa langue est en feu et, au bout de ses doigts, mon ombrelle intérieure palpite.* […] *Je suis partagée entre la peur de mourir et le plaisir qui enflamme mon ventre. Les lèvres de Fatou dessinent des arabesques sur mon corps*[4].

L'expérience sexuelle lui permet de vaincre son angoisse. Elle est la drogue qui la met en transe « mystique » :

---

[1] Ibid., p. 21.

[2] « *Il me dit que la folie est la forme supérieure de la sagesse! Que c'était un don des dieux pour se rapprocher des mortels! Que seuls les fous peuvent trouver les portes du paradis perdu! Qu'eux seuls t'apprennent ce qu'aucun maître ni oracle ne te dira! Qu'eux seuls sont dotés de pouvoirs magiques!* » Ibid., p. 27.

[3] « *J'ai si peur que ma vessie lâche. J'urine. Je pisse en moi et sur moi. C'est vrai… J'ai commis le pire des crimes, celui qui voue à la géhenne, aux chaînes et fers éternels. J'entends déjà le rire de Satan lorsqu'il ouvrira pour moi les portes de l'enfer* », Ibid., p. 46.

[4] Ibid., pp. 53-54.

[…] *Son plaisir catapulte ma jouissance. Mon esprit se détache de mon corps. Il est si gigantesque qu'il occupe l'espace, se répand dans la ville, s'étale dans les magnifiques chambres d'hôtel climatisées où les Blancs et les Nègres riches s'adonnent à la joie de s'enrichir en forniquant en permanence. Les cloches d'une église résonnent… À la mosquée, l'imam tremble et s'accroche au minaret. Je meurs, je sais que je suis morte.*

Pour sauver son âme des abîmes de l'angoisse, Irène développe sa stratégie de survie : se séparer de son corps, l'offrir aux autres en sacrifice. Installée chez le couple musulman, dans un quartier négro-musulman qu'elle ne connaît pas, elle pratique la prostitution sans aucun échange. Elle reçoit dans sa chambre des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux qui croient voir en elle le remède de leurs maladies et malchances. Le coït lui permet de rompre avec le réel et vivre ses impulsions sexuelles à l'extrême :

Ce jour-là, sept, peut-être huit hommes m'ont fait l'amour avec une avidité abstraite. J'ai découvert d'autres océans. J'ai traversé des continents et des mers. J'ai compris la signification des distances. J'ai expérimenté la grandeur […] *Mais l'excès dans lequel je sombre s'accomplit dans une zone neutre de mon cerveau Ma perversion est non vécue ou vécue seulement dans une conscience inexprimée*[1].

Les pratiques sexuelles se multiplient et franchissent toutes les limites : lesbianisme, échangisme, voyeurisme, sexe collectif, zoophilie ; des thèmes qui n'existent pratiquement pas dans les romans des romancières de l'Afrique. Les tableaux érotiques touchent parfois à la

[1] Ibid., p. 68-69.

démence où Irène partage des moments d'hallucination avec des clients dont le profil affiche la folie. Comme dans cette scène de copulation avec l'imam du quartier :

> *Il est fou, me dis-je, dégoûtée. Son ventre bedonne. Son visage est couvert de furoncles. Les ailes de son nez sont larges. Il bave comme un dément. Aussi laid que le Diable et ses cornes! D'un geste, il écarte mes jambes, me pénètre.* […] *Il fouille mon temple avec un acharnement monotone en récitant des sourates. Et, en une sorte d'hallucination, mes sens se convertissent à cette horreur. Un plaisir hystérique me captive, un déchaînement primitif de l'âme. Une succession de tonnerres traversent mes veines avec une telle force qu'ils m'anéantissent. Presque au même moment, l'inconnu pousse un long cri d'animal puis s'écroule.*[1]

D'autre part, la narratrice, si elle ne fait pas l'amour, elle en observe pendants ses séances thérapeutiques. Elle décrit l'acte sexuel dans ses moindres détails franchissant tous les tabous, comme dans cette scène où Éva, l'une ses clients-patients, est caressée par le reste du groupe:

> *Et ils s'agglutinent derrière ses fesses, posent leurs mains à tour de rôle sur son corps. Ils la touchent. On dirait que des dizaines de crabes se promènent sur son postérieur. Elle frissonne, elle peut entendre les palpitations de leurs pénis. Le minuscule Félix trouve une place de choix entre ses cuisses. Sa langue s'accroche sur son pubis comme une cigale sur une branche de palmier. Il l'étrille, la feuillette, la titille, la tire-bouchonne, gémit, halète, s'ébroue. Puis il la culbute, l'écartèle et l'inonde d'un plaisir sourd et brutal avant de se laisser tomber sur le sol*[2].

[1] Ibid., p.66.
[2] Ibid., p. 158.

Dans *Femme nue femme noire*, Beyala prône donc une révolution sexuelle par les thèmes-tabous qu'elle aborde et par le langage cru qu'elle utilise. Ses personnages s'adonnent au culte du plaisir charnel, explorant des zones de la sexualité, normalement interdites par les normes sociales. Irène et d'autres personnages féminins du roman, renversent l'image de la prostituée déjà explorée dans les écrits de la romancière franco-camerounaise, car elles offrent gratuitement leurs corps. Elles ne sont pas guidées par un souci matériel, mais seulement par leur désir et par la quête d'une liberté sexuelle hors normes.

1-2-2- Sexualité profanatrice

Le discours obscène dans les textes de Beyala ne s'allie pas seulement à une perspective anti-institutionnelle mais aussi à une profanation. S'il appartient à un ensemble de discours obscènes qui ont marqué des œuvres comme *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Devoir de violence* d'Yambo Ouologuem, *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Mémoire d'une peau* de William Sassine ou encore *Fureurs et cris de femmes* de Angèle Rawiri, il les dépasse par son acabit pornographique. Augustine H. Asaah[1] constate que les évocations sexuelles dans ces œuvres iconoclastes ne recoupent pas la mise en scène volontairement et régulièrement licencieuse dans *Femme nue femme noire*. En effet l'héroïne semble afficher au début du récit un profil d'une partisane de l'amour libre :

> *- J'ai déjà couché avec des tas d'hommes, dis-je. Des flics, souvent à mes trousses, des gros, des petits, des maigres, des poilus, des femmes Jeunes ou flétries.*

[1] Augustine H. Asaah, « Femme nue, femme noire de Calixthe Beyala ou La Fusion du profane et du sacré » in *Nouvelles études francophones*, N° 1, 2006, pp. 21-40.

Dans toutes les positions : debout, allongée, sur des capots de voitures. Les toilettes ont déjà eu le plaisir d'accueillir mes ébats, les cabines d'essayage, tout...[1]

Beyala présente donc un personnage féminin qui a un parcours obscène, une volonté d'enlever le caractère tabou au rapport sexuel et lever le voile sur ses aventures lascives. Dans ce contexte de débauche, Irène Fofo deviendra une référence en matière de sexe pour ses soupirants. Ensemble ils s'engagent jour et nuit dans des orgies répétitives, des activités lubriques où tout est permis. Le lecteur a le droit à des scènes de sodomie, sado-masochisme, masturbation, bacchanales, inceste symbolique, zoophilie, voyeurisme directe et indirecte, lesbianisme et rapports hétérosexuels.

Des actes profanateurs de la sexualité s'effectuent en parallèle avec des séances d'auditions thérapeutiques où divers personnages, initiés par leur vedette sexuelle Irène, s'épanchent sur leurs aventures jouissives d'antan. La description des pulsions sexuelles et la mise en scène des corps en accouplement, deviennent un refrain dans le roman. Tous les éléments se réunissent pour créer un univers narratif indécent dont se démarque généralement la littérature africaine francophone.

Mais cette course effrénée au sexe, cette « *véracité animalière* » et cette « *morale de l'excès, de la luxure, et de la débauche* » expriment en premier lieu une volonté de transcender les limites établies par les normes sociales. Sami Tchack, dans son livre *La sexualité féminine en Afrique*, fait observer que partout dans le monde, la notion de la transgression dans le domaine sexuel est liée à une volonté de transgresser les tabous d'une sexualité normative qui devient contraignante :

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 30.

Ce qu'il y a de permanent dans les sociétés humaines, quelles que soient les époques, c'est le fait que les individus transgressent les règles relatives à la sexualité. Dans les sociétés où les rapports sexuels sont interdits entre deux individus de même clan, des individus du même clan font... quand même l'amour. […] *Dans toutes les sociétés, ce qui est prescrit, ce qui est autorisé, ne peut satisfaire toujours les individus. Ceux-ci trouvent une partie de leur bonheur en faisant des choses interdites, au risque de sanctions sévères* […] *La liberté sexuelle; d'aujourd'hui· deviendra plus tard, contrainte. Les générations futures tenteront d'inventer une autre forme de liberté.* [1]

L'inscription du corps dans *Femme nue femme noire* se fait d'une perspective obscène-transgressive en quête sans cesse des formes innovatrices de la liberté sexuelle[2]. L'usage du registre pornographique s'associe à une écriture des parties génitales qui se fait d'une façon naturaliste**.** Beyala désigne les organes sexuels par leurs noms, comme dans ce passage :

S'il ne vit pas le moment où Madonne se déshabilla, il la vit nue, à quatre pattes. Ses longues mamelles touchaient le sol ; ses cuisses cellulitées tremblotaient; son ventre boursouflé de graisse ballottait dans le vide. Elle semblait trouver évidente cette position obscène. Les deux beaux-frères caressaient cet amas de viande à l'aveuglette: « Ah, maman ! Gentille maman! » Ils écartaient ses fesses, offraient à tout regard indiscret une vision panoramique de son gigantesque pubis. Son clitoris était accroché au centre tel un fruit solitaire. Elle avait des poils si longs qu'on aurait pu les tresser. Ils beuglaient en la fourrageant, soumis à cette frénésie folle que procurent les femmes monstrueusement perverties par un physique spécial. Ils la

[1] Sami Tchack, *La sexualité féminine en Afrique*, op. cit., pp. 221-222.
[2] Ibid., p.222.

pénétraient à tour de rôle avec une violence inouïe. Sous leurs assauts, elle gémissait telle une ânesse prise par les douleurs de l'enfantement.[1]

Une écriture flagrante du corps s'inscrit sous le signe de la profanation, car l'obscène fonctionne comme un élément démystificateur ôtant à la sexualité sa qualité sacrée. En échos à cette remarque, nous faisons référence à la réflexion d'Evans Pritchard : « *La caractéristique principale de l'obscène est d'autoriser l'individu à faire ce qui est normalement prohibé* »[2] pour constater que la profanation ne parvient pas seulement d'une écriture pornographique mais aussi des thématiques-tabous explorées par l'auteure. Nous rappelons surtout le thème de l'inceste symbolique présent dans le passage ci-dessus où on assiste à un accouplement entre Madonne et ses deux beaux-frères qui l'appellent « Maman ». Plus tard dans le roman, Jean-baptiste s'excite à faire l'amour avec la vieille édentée en la configurant comme sa grand-mère, il lui dit :

-Je t'aime …toi une vieille femme…plus âgée que ma propre mère.. Dis-le-moi que je suis ton homme pour toujours.[3]

Il fait plus loin une déclaration étonnante :

- Je l'aimais vraiment au moment où je la forniquais. Vous me comprenez? C'était comme si je faisais l'amour avec ma grand-mère[4].

---

[1] *Femme nue femme noire,* op. cit., p. 83.
[2] (Evans-Pritchard, Edward E. "*Quelques Expressions collectives de l'obscénité*." 1929. *La Femme dans les sociétés primitives et autres essais d'anthropologie Sociale*. Trad. Anne et Claude Rivière. Paris: PUF, 1971, p. 85.) cité par Augustine H. Asaah dans « Femme nue, femme noire de Calixthe Beyala ou La Fusion du profane et du sacré », op. cit.
[3] *Femme nue femme noire,* op. cit., p.128.
[4] Ibid., p. 136.

D'autre part, la figure de la grande-mère elle-même est profanatrice. En effet dans la société africaine, la vieille femme est dispensée d'une vie sexuelle car elle n'est plus productive. Alors que dans le texte de Beyala, elle est dotée d'une sexualité qui franchit les limites de la norme traditionnelle et s'épanouit à travers la pornographie. La vieille femme édentée « *à la maigre silhouette* » et « *aux seins pendent comme des gourdes*[1] » participe comme tout le monde aux partouzes organisées par Irène Fofo et savoure les plaisirs des ébats sexuels. Elle prend part à toutes sortes de positions pornographiques sans aucune réserve et exulte de plaisir[2]. Son corps avachi par le temps se réveille et prend plaisir au sexe. Mais la description de ce corps jouissant se mêle au macabre, et l'orgasme de la vielle est assimilé par Irène à une agonie :

> *Le corps flasque de la vieille tremble, à tel polint que j'ai l'impression que sa peau se détache de ses os. Elle entre dans un long paroxysme et tout son visage trahit son anéantissement, son épuisement, sa fatigue, sa mort.* [3]

Malgré les attributs qui trahissent sa dégradation (*corps flasque, cul flétri, pomme fripée, mollusque avachi, formes hachurées, ravine desséchée, aubergine extasiée)* le corps de la vieille demeure sensuel. Elle demeure comme elle le lui dit : (*Une femme-flamme, Une femme-passion ! Une femme-lumière ! Une femme-feu !*)[4] Il entre en union avec un jeune homme Jean-Baptiste, dépassant ainsi les frontières conventionnelles de l'âge qui séparent les générations. Le texte met en scène la déchéance morale et physique de la vieille à l'issu de

---

[1] Ibid., p. 112.

[2] « *L'action reprend dans une totale dépravation. Jean-Baptiste exulte de bonheur, entre la bouche édentée de la vieillarde qui lui tète les testicules […] La vieille obtempère, abandonnant le plaisir de Jean-Baptiste au vent. Diego plaque ses doigts telle une grosse araignée sur le cul flétri de l'édentée. Sa langue crève des nuages sur ses fesses. D'un mouvement il fait disparaître son plantain dans ses labyrinthes. Ses bourses battent le rythme à l'entrée de cette pomme fripée. Il n'a pas le temps de libérer sa semence que Jean-Baptiste le déloge et entre à son tour dans le vieux mystère de 1'édentée. […] Il se détache d'elle avec une hâte absurde parce qu'il ne veut pas croiser le regard devenu arc-en-ciel de la vieille..* » Ibid., pp : 128.129.

[3] Ibid.,128.

[4] Ibid., 133.

son expérience sexuelle démesurée ; elle, *la grande-mère modèle, la femme qui a pu donner naissance à douze gosse sans jamais connaître l'orgasme*[1]**.** Cependant son portrait pornographique a un rôle subversif et profanateur à la fois dans la mesure où il sort cette catégorie de femmes, généralement marginalisées, de leur léthargie sexuelle, et désacralise leur état de *statu quo* basé sur une morale conservatrice.

Le discours pornographique chez Beyala sert à enfreindre des tabous tant sociaux que littéraires et à dire tout haut ce qui est sous-entendu dans l'art populaire. Il est aussi un moyen de dénoncer la prostitution généralisée à laquelle se livre la société africaine moderne**.** Là où l'amour spirituel a cédé la place à une sexualité dénaturée qui sert à satisfaire une course effrénée aux plaisirs immédiats pour oublier l'angoisse du lendemain. La fringale sexuelle qui touche Irène n'est que l'expression patente d'une crise des sens qui frappe la société tout entière :

> *Je suis fascinée par cet amoncellement de chairs, ces corps soudés par le plaisir et ces longs cris trempés comme des ventres de mouettes. Ces scènes enfièvrent mes appétits de pouvoir, décuplent mes fringales érotiques* […][2]

La pornographie dénonce l'hypocrisie qui caractérise un univers malade d'amour et obsédé par la jouissance immédiate. Une maladie d'amour qui tourmente le couple Ousman et Fatou. Cette dernière doit réinventer l'amour pour retenir son mari :

> *Ce qu'elle fit car elle comprit que le théâtre, le grotesque, la dépravation, la lascivité sans âme, ces jeux pervers, excitants mais dangereux, sauveraient leur amour*

[1] Ibid.,136.
[2] Ibid., p. 160.

agonisant et donneraient un sens à leur couple qui n'avait d'autre objectif que celui de vivre à deux.[1]

Pour retourner le matérialisme contre lui-même, la romancière use de la vulgarité pour dénoncer le vulgaire d'un monde en voie de prostitution générale. Or la prostitution n'est pas seulement d'ordre sexuel. Elle se pratique sur tous les niveaux de la société. Elle est l'anomie et la dégradation généralisée de la société africaine qui n'a plus du futur, plus d'utopie, mais se contente de l'accumulation des biens, des acquis, tout en étant victime de la politique économique imposée par la globalisation :

La ngô en question est vêtue d'une minijupe griffée de France. Son tee-shirt de chez Chanel comprime ses mamelles abondantes. Elle porte des lunettes noires cerclées de faux diamants directement importés d'Italie. […] *Elle snobe le marché, la crasse et les autres femmes comme toutes celles de son espèce qui s amènent ici et disent à Saturnin d'une voix qui sort toujours de leur nez: - Je voudrais la spéciale. La spéciale est saucissonnée sous le tablier ensanglanté de Saturnin.* […]*Ces dames avec chauffeur, réfrigérateur, boys et tralalère attendent qu'il les dissèque! Qu'il leur refroidisse les ovaires! Qu'il leur rafraîchisse les trompes ! Parce qu'elles sont mariées aux suppôts des dictateurs dont les couilles, à force de magouiller, de piller le pays, deviennent si molles qu'ils n'ont plus qu'une seule distraction: envoyer des balles dans la nuque des opposants.*[2]

L'effet économique de la mondialisation sur la société africaine apparaît dans la modernisation relative au corps et à la mode de vie. Néanmoins cette modernisation demeure

[1] Ibid., p.86.
[2] Ibid., p.203.

superficielle : la vie est réduite au paraître (*minijupe griffée de Franc, tee-shirt de chez Chanel, lunettes noires cerclées de faux diamants directement importés d'Italie*). Sa valeur se révèle négative dans la mesure où elle ne modifie pas la réalité d'une société qui vit *en voie de disparition*[1], n'en efface, non plus, la corruption d'un système social qui a fait du plaisir instantané le centre de ses valeurs.

La « *ngo* » dont parle le passage et d'autres femmes riches viennent acheter le plaisir, chez Saturnin le beau et jeune boucher du quartier, celui-ci est le « *bonheur éphémère*, et *la puissance agile qui les fait jouir derrière le vieux frigo de la boucherie* […] *sans cri aussi hypocrite que leur quotidien.*[2] » Moyennant l'argent gagné avec son sexe, Saturnin va acquérir du plaisir auprès de Rosa ; une prostituée. Il y a ici la représentation vulgaire de la concupiscence et de la débauche de toute une société où la prostitution consiste dans la vente de son être pour le plaisir d'autrui : l'exploitation de l'homme par l'homme.

1-2-3- Érotisme mystique

Dans *Femme nue femme noire* la pornographie garde le statut d'une sexualité violente aux accents obscènes, cependant elle se retrouve combinée à une profonde religiosité, de sorte que l'obscène se mêle au discours mystique. Daniel S. Larangé constate que :

> *La théodicée travaille aussi bien l'écriture de Beyala qu'elle tourmente son univers romanesque. Cette mystique qui prend racine dans la douleur causée par le*

[1] *Assèze l'africaine*, Beyala, p.348.
[2] *Femme nue femme noire*, op. cit., p.203.

« Deus absconditus » trouve sa forme expiatoire dans la frénésie sexuelle. Le sujet se perd ainsi par sa propre destruction physique et son expiration énergétique.[1]

Cette théodicée apparaît lorsqu'elle intervient dans la démarche profanatrice de la sexualité entreprise par Irène Fofo, une sanctification de l'acte sexuel. Le parcours pornographique de la nymphomane témoigne d'une émergence du sacré qui était absent jusqu'à là de l'acte sexuel. Faisant face à l'anomie du monde qui l'entoure et à sa propre réalité, Irène prend conscience de sa perte et de la déchéance de son futur :

Mon cœur pèse. Je ne me l'explique pas. L'espace d'un moment, mon miroir mental fixe le futur. Il n'y voit rien... Rien qu'une horrible désintégration de la matière. Je ne veux pas me laisser dominer par le corps. Je ne veux pas me laisser dominer par le corps. Je suis accablée par un terrible sentiment de culpabilité. Je n'ai rien fait de ma vie.[2]

Cette prise de conscience et ce sentiment de culpabilité témoignent des «*traces d'une valorisation du monde* »[3] que la narratrice conserve toujours au fond de sa conscience. Sa « *conscience innée* » [4] la contraint à voir sa vie d'adolescente à la sexualité débridée sous le signe de l'échec :

Mais moi, à seize ans, j'avais déjà épuisé mon stock de sympathie, de cordialité et de bienveillance. Je l'avais bradé, sans trop savoir pour quoi, dans un

[1] Daniel S. Larangé, « D'un érotisme mystique aux enfers de la pornographie, désir et plaisir dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala » In *Francofonia*, n° 19, 2010, p. 125.
[2] *Femme nue femme noire*, op. cit., pp.91.92
[3] Eliade op.27, cité par Augustine H. Asaah, « La Fusion du profane et du sacré », op. cit., p.32.
[4] Ibid.

monde maladivement oppressant. Je l'avais soldé dans un univers où beaucoup de choses n'ont pas été nommées par le bon Dieu.[1]

Pour exorciser son mal-être, Irène s'accroche à sa mission de guérisseuse. Ce fantasme va fonctionner comme moyen de rédemption à travers l'orgie. Comme le Christ, la narratrice va offrir son corps en sacrifice pour le salut de l'humanité :

Je suis une déesse capable de faire ce qu'a fait le Christ, mais en plus jouissif: guérir avec mon sexe ! Dorénavant, je serai la Nivaquine contre le paludisme! L'aspirine contre les maux de tête! Les vaccins contre l'épilepsie! […] *Je suis le remède contre la régression. La démesure de mon dessein me galvanise. Je m'engloutis dans mon imaginaire pour mettre au point la réalisation de mon projet érotique. J'y déploie des trésors de sophistication sexuelle pour anéantir tous les maux dont souffre le continent noir - chômage, crisses, guerres, misère* […] [2]

Dans l'esprit d'Irène sexualité et sacrifice sont étroitement liés :

Mes jambes sont écartées comme celles des femmes passées, des femmes à venir. Je suis l'animal du sacrifice, celui destiné à flatter l'orgueil des dieux. Il me couvre de son corps et je le laisse passer sans résistance. Il me fend l'âme comme un éclair déchire la voûte céleste. Le désir grimpe à ma tête, à moins que j'aie bu de l'alcool de maïs. Mon être, tout mon être prend feu par petits bouts jusqu'à se transformer en cendre.[3]

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 90.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 216.

Irène sacrifie son corps pour le bien du monde. Il s'agit d'une conversion mystique de la sexualité. En exorcisant ses propres douleurs mais aussi celles de ses partenaires, elle acquiert des pouvoirs thérapeutiques. Elle confirme :

> *J'ordonne et je suis la déesse des Eaux, le génie de la Fécondité, du Sol et des Céréales. Je sui la divinité des Forêts et des Savanes. Je suis celle dont les désirs épouvantent le malheur et le font s'embourbent dans les marécages.*[1]

En effet, faire l'amour avec une folle, serait un remède contre divers maux humains (physiologique et psychiques). D'où le rassemblement de fidèles chez Irène chaque matin pour jouir de son amour curatif. Son sexe, qui « sauve et guérit », acquiert donc des qualités sacrées. Elle devient une divinité aux pouvoirs magiques, un(e) prophète aux transes salvatrices et au discours visionnaire, comme ces paroles prononcées pour convaincre ses fidèles de rembourser Hayatou contre pouvoir jouir de sa femme enceinte:

Je décide d'intervenir, d'ajouter encore plus de folie à la folie. L'idée d'un homme qui touche des royalties pour laisser chevaucher sa femme enceinte est horriblement sensuelle. - J'ai la chair de poule, dis-je. Quelque chose d'important. Dieu n'est pas loin. C'est bien Dieu qui nous regarde. Je 1'entends applaudir au sacrifice auquel nous allons tous consentir ici afin que le bébé d'Éva ait une vie magnifique ! Vous n'entendez pas applaudir le bon Dieu? Il applaudit à se briser les mains.[2]

Tout en se vouant à son hérésie sexuelle, elle n'oublie pas le discours religieux refoulé dans sa conscience. Celle-ci érige l'acte sexuel en acte religieux en le décrivant avec des images et

[1] Ibid., p. 115.
[2] Ibid., p156.

des termes mystiques. Il lui plait de l'assimiler à un rituel religieux (*cérémonie vaudou*)[1] et lui conférer une ambiance mystique (*Nous sommes dans un univers lumineux, au creux du sacré, de l'amour...*)[2]. L'élévation de l'expérience sexuelle au rang mystique accompagne plusieurs scènes érotiques. Le culte érotiquo-mystique relève parfois du polythéisme comme dans ce passage qui décrit le corps d'Irène perdue dans son plaisir :

> *Ma fabrique en sucrerie déborde. J'ai la tête en feu. Je palpite. Je frissonne. Aucun plaisir n'est à la hauteur de ce que je ressens. Les dieux sont dépassés malgré leur gloriole.*[3]

D'autre part le discours obscène de la narratrice se convertit lui aussi en discours mystique quand celle-ci se rend compte de ses pouvoirs absolus sur ses patients. L'obscène laisse la place à un discours érotique qui prend tantôt des accents mystiques tantôt des couleurs cosmogoniques ; comme dans ce passage où Irène a entrepris, sous le regard des autres, des préliminaires avec Éva pour débloquer ses ovaires, ainsi que l'érection de son mari Hayatou :

> *Je brosse le clitoris d'Éva tout en chantant une berceuse* […] *Les autres nous observent, l'ambiance est mystique et érotique.* […] *Je suis en transe et, pour la première fois, je sens la terre tourner dans l'espace. Je découvre que l'univers est plus microcosmique que le corps d'une femme. Je perçois des mouvements étranges. Quelqu'un se caresse. Un autre gémit. Qui a poussé des soupirs? Soudain, une musique céleste s'élève que nous sommes seuls à entendre.* […] *Et nous nous déshabillons. Et nous nous élançons, danseurs étoiles perdus dans les confins du*

[1] Ibid., p.68.
[2] Ibid., p. 28.
[3] Ibid., p. 127.

monde. Un regard répond à un autre. Je sens les souffles sur les peaux. Je les respire, je les engloutis et puise des atomes de vie à travers l'univers. Je suis insouciante : la terre, le ciel, les astres peuvent se désagréger, se dis […] *Je suis ailleurs, accrochée aux cimes corporelles, découvrant des spasmes cosmiques.*[1]

L'usage des termes cosmique et mystique pour décrire l'intimité de l'acte sexuel comme : (*l'ambiance est mystique, Je suis en transe, microcosmique, danseurs étoiles, les confins du monde, des atomes de vie, spasmes cosmiques)* témoigne une obsession du sacré très nette de la part de la narratrice- protagoniste. Augustine H. Asaah souligne à ce propos que :

Intimement lié à l'étrangeté, au ravissement, aux profondeurs cosmiques aussi bien qu'aux racines de la vie, le rapport sexuel revêt un mystère, un fond sacré qui dépasse l'entendement des profanateurs des plus hardis.[2]

Ceci nous ramène à nous interroger si ce mystère d'ordre mystique qui revêt le rapport sexuel ne serait-il pas la rencontre la plus directe entre « âme » et « corps » à travers l'extase ?

Malgré les apparences, Irène n'oublie pas sa conscience du sacré, même au sommet de sa profanation. D'ailleurs, c'est la même conscience qui l'amène sur le chemin du retour difficile au foyer parental, symbole de l'enfance perdue mais aussi de l'ordre moral :

[1] Ibid., pp. 121,122.
[2] Augustine H. Asaah, « La Fusion du profane et du sacré », op. cit.,p.34.

Je deviens liquide. Je coule. Maman, il n'y a que toi pour me sauver. Je te promets, maman, que c'est la dernière fois. Je vais changer, maman. Je ne mens pas maman. Prends-moi dans tes bras, empêche-moi de grandir et de découvrir le monde. C'est trop tard, maman. Je n'aurais, jamais dû voir les squelettes de mon futur.[1]

La narratrice-protagoniste qui reconnaît « *ses extravagances* […] *ses folies* […] *ses bizarreries* »[2] retourne dans son quartier pour se racheter mais aussi pour exorciser la colère des voisins. Sous les regards d'un public complice, les hommes du quartier agressent mortellement Irène avant de la violer. La rédemption d'Irène s'accomplit par sa mort. Cette fin tragique du parcours rocambolesque de la narratrice pourrait être symbolique d'un « *possible châtiment* » et d'un « *retour à l'ordre sacré* [3]». Mais aussi, elle est doublement le signe d'un échec : Irène découvre que la sexualité hors-normes ne constitue pas une vraie et définitive échappatoire à la réalité sordide. D'autre part, nous lisons dans le viol et le meurtre collectif qui couronnent l'abjection dans le roman un signe de déchéance sociale.

Enfin, il reste à dire que le discours du corps sur la sexualité dans les textes de Beyala s'articule autour d'une conjonction réfléchie entre érotisme et pornographie. Il est inscrit dans une dimension mystique pour choquer, transgresser et opérer un changement aussi littéraire que social. D'autre part, la sexualité fonctionne comme décor pour poser des importantes questions, comme celui de l'homosexualité et la censure qu'elle envisage au sein des sociétés patriarcales.

---

[1]*Femme nue femme noire*, op. cit., p.212.
[2]Ibid., p.197.
[3] Augustine H. Asaah, « La Fusion du profane et du sacré », op. cit.,p.33.

II- 2 - Désir et érotisme dans l'œuvre de Ahlam Mosteghanemi

Si l'écriture de l'érotisme dans l'ouvre de Calixthe Beyala se caractérise par la transgression, tant à travers le style obscène qu'à travers les thèmes-tabous abordés dans ses textes, pour notre romancière algérienne Ahlam Mosteghanemi, l'écriture du corps et du désir se fait par une parole discrète mais précise. Son style aux accents érotico-politiques, sans être impudique, exprime le désir du corps, sans fausse honte et sans la pudibonderie obligeant généralement les romancières issues des sociétés arabo-musulmanes à voiler leur langage. Même si on n'y trouve pas d'audaces de style ou d'image, comme celles qui ont été remarquées et mises en évidence à partir des textes de Beyala, l'œuvre de Mosteghanemi fait partie de la littérature transgressive produite pendant la décennie noire en Algérie.

Elle est transgressive car elle est écrite par une femme, et dans une société bardée d'interdits, l'écriture féminine est perçue comme un acte délibéré de transgression, même s'elle n'est pas conçue dans une perspective subversive. En outre, Mosteghanemi appartient à cette génération d'auteurs dont la production se distingue selon Charles Bonn par « un retour au référent » qui se manifeste par l'urgence de dire, de dénoncer et de témoigner la quotidienneté de l'horreur.[1] Ajoutons à tout cela que notre romancière algérienne s'investit dans une écriture aux accents érotico-politiques dans l'urgence de se dire et de lever les tabous imposés non seulement par le contexte socioculturel préexistant mais aussi par l'actualité politique. Car à l'époque où la liberté d'expression est traquée par la mort, où les écrivains et les intellectuels sont assassinés ou forcés à l'exil, porter la parole comme une arme contre la menace de sa confiscation est en soi un défi. Venant d'une femme, cette parole

[1] Selon Charles Bonn : « *Dès la fin des années 80, la littérature mondiale est marquée par un très sensible "retour au référent". Ce mouvement est d'autant plus net en Algérie qu'il est comme exigé par les circonstances et la violence de l'actualité : quel peut y être le rôle de l'écrivain et de l'œuvre littéraire en face de l'horreur multipliée?* » Charles Bonn, « Le retour au référent » In *Algérie Littérature/ Action*, n° 7-8, pp. 201-204.

acquiert un aspect hautement subversif. La transgression provient donc de cet ensemble de facteurs déjà évoqués, mais aussi du fait que la romancière a choisi la langue arabe pour écrire et s'imposer par la parole intime, surtout dans son deuxième roman *Le Chaos des sens*. Écrivant toujours à la première personne, Mosteghanemi, fait de l'écriture le lieu où s'inscrit le drame collectif et intime, mais aussi la chair où s'inscrit la mémoire collective et individuelle.

Mais qu'en est-il quand il s'agit d'écrire le corps et son désir ? La difficulté qu'envisage notre auteure, ainsi que les auteurs arabophones en général, réside dans le fait de dire le tabou dans une langue considérée comme sacrée dans sa communauté - la langue arabe, celle du Coran. Il est à noter ici que les romancières arabophones cherchent de plus en plus la verbalisation des sens et la nomination du corporel. Cependant leur expérience littéraire, qui vise une expression libre en langue arabe, se heurte aux conventions socioculturelles mais aussi linguistiques. Le corps est donc écrit avec un langage riche de métaphores et de non-dit. Pour Ahmed Kharraz, il est difficile pour une femme de lettres issue du monde arabe, de s'exprimer sans tabou sur la question du corps :

> *La pression culturelle est toujours présente et engendre un type d'écrit qui tend à dissimuler des détails même anodins. La discrétion et la pudeur sont deux vertus censées garantir les valeurs éthiques. Ces deux vertus sont recommandées aux femmes arabes et doivent caractériser leur comportement intime et social. Ainsi, toute déclaration directe est interprétée comme une résiliation du pacte social qui, comme l'ordonne la religion, doit rester une règle majeure à respecter.*[1]

[1] Ahmed Kharraz, *Le corps dans le récit intime arabe*, Orizons, Paris, 2013, p.200.

Le défi est donc multiple pour notre romancière algérienne, du fait qu'elle est femme, romancière issue d'une société où la parole féminine est confisquée. Elle écrit en arabe dans une urgence de se dire, dans la violence du propos et par la levée des tabous qui entourent le corps. Le fait qu'elle publie son premier roman pendant la décennie noire est en soi un défi. Car le diktat intégriste, voulant étouffer la liberté de la femme et la priver de s'exprimer, imposait alors un climat de menace et de violence sur la femme algérienne[1] : Beaucoup de femmes de lettres et de militantes féministes ont été assassinées, en même temps que la menace du viol et de l'enlèvement pesait lourdement sur toutes les femmes sans distinction. Mosteghanemi fait partie des femmes qui ont mené la lutte pour libérer la parole féminine à travers l'écriture, en abordant des thèmes sensibles par rapport à la période historique et à leur appartenance sociale.

Dans ce chapitre dédié à l'écriture du désir et du corps érotique à travers les textes de Mosteghanemi, notre objectif sera d'aborder les modalités de cette écriture ainsi que l'esthétique qui s'en dégage. Mais en premier temps, nous allons voir comment notre romancière négocie, au niveau de la narration, avec les interdits qui pèsent sur son écriture du corps et du désir.

[1] Rachid Mimouni déclare à ce propos : « *Il reste que chez les islamistes, la femme est l'objet d'une fixation obsessionnelle, comme le juif pour Hitler. Elle est la source de tous les tourments. L'inadmissible est qu'elle est un corps, objet des désirs et fantasmes masculins. Sa beauté devient une circonstance aggravante. Tout apprêt ou parure prend la forme d'une incitation intolérable. Chaque mâle voudrait les posséder toutes à lui. Il se préoccupera donc de la surveiller et de multiplier les règles et les interdits afin de contrôler sa sexualité.* » Mimouni, Rachid. *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Alger : Rahma, 1993, p.29-30.

2- 1- Le « je » masculin et l'énonciation d'un désir impossible dans *Mémoires de la Chair*

Depuis plus de deux décennies, nombreuses sont les romancières d'expression française et arabe qui ont brisé le silence longtemps imposé sur la parole féminine. Cependant, pour ces romancières, l'accès à l'écriture et à la publication se trouve confronté à des obstacles qui pèsent symboliquement et pratiquement sur leur exercice d'une carrière littéraire. Alors que leurs égaux masculins s'expriment avec une liberté qui reste cependant relative par rapport à leur contexte socio-politique, sur des thèmes sensibles comme la sexualité et l'érotisme, les prises d'écritures féminines sur les mêmes thèmes relèvent de l'intime et condensent *des enjeux majeurs d'honneur masculin/familial*[1]. Ainsi, leur écriture transgresse frontalement les assignations genrées[2] et défient les normes des genres qui pèsent surtout sur leur passage à la publication. Delphine Naudier précise à ce propos :

> *En effet, derrière le mythe d'une littérature universelle, asexuée, jouent en réalité avec force les rapports sociaux de sexe. Ces femmes négocient tout au long de leur vie, dans les pratiques mais aussi symboliquement, des arrangements en lien avec leur identité sexuée. Certes, il ne s'agit pas d'avancer ici qu'elles vivent toutes systématiquement, quel que soit leur parcours personnel, à chaque période de leur vie selon une succession ordonnée les mêmes difficultés symboliques et pratiques. Néanmoins, il apparaît que la dynamique de genre opère, de manière contrastée, pour*

[1] Nous reprenons l'expression d'Isabelle Charpentier, in *Le rouge aux joues, virginité, interdits sexuels et rapports de genre au Maghreb*, Publication de l'université de Saint- Etienne, 2013, p. 11.
[2] Delphine Naudier, « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées » In *Sociétés Contemporaines*, Vol. 2, n°78, juin 2010, p.39-63.

chacune d'entre elles à au moins un moment de leur trajectoire pour exercer l'activité littéraire.[1]

Pour contourner les contraintes qui pèsent sur elles et sur leur passage de « l'écriture pour soi » à « l'écriture publique »[2], ces romancières recourent à diverses stratégies pour se construire une place, pour être reconnues en tant qu'écrivaines et affirmer à ce titre leur autonomie. Parmi ces stratégies de « distanciation littéraire[3] » on cite à titre d'exemple : des choix qui concernent la publication comme l'usage d'un pseudonyme, le genre littéraire comme l'hybridation générique (l'autofiction), le style comme le langage poétique-voilé pour exprimer l'intime, fonctionnant dans ce cas-là comme une autocensure.

Publiant son premier livre pendant la décennie noire, Mosteghanemi choisit une maison d'édition libanaise[4]. Choisissant Beyrouth comme lieu de résidence, la romancière se trouve déjà en dehors des menaces physiques directes qu'elle pouvait subir s'elle résiderait en Algérie. Son premier roman *Mémoires de la chair* qui a battu tous les records, est devenu populaire dans le monde arabophone, notamment au Liban, en Jordanie, en Syrie, en Tunisie et aux Émirats Arabes Unis. Ce livre doit, en partie, sa réussite au fait qu'il est écrit d'abord en arabe ; il est publié dans une période où la littérature féminine de langue arabe était en vogue tant dans les pays du Machrek que dans d'autres pays du Maghreb. Ensuite, le fait qu'il aborde des thèmes qui intéressent le lectorat de cette période et qui s'articulent autour de l'amour et de la politique a contribué à sa réception. Mais cette réussite reflète surtout les

[1] Ibid.
[2] Nous reprenons la formule de Naudier :(*Le passage de l'écriture « pour soi » socialement autorisée, à l'écriture publique, beaucoup moins acceptée quand il se concrétise par l'adresse d'un manuscrit à un éditeur.)* Ibid.
[3] Emilie Saunier, « La littérature comme acte politique : les stratégies de prise de parole des écrivaines contemporaines (franco) algériennes et (franco) marocaines » In *Lectures* [En ligne décembre 2013]
[4] Dar Al Adâb, Beyrouth, 1992.

compétences littéraires de la romancière algérienne dont l'entrée sur la place littéraire est marquée par un style poétique et attrayant.

Le récit de *Mémoire de la chair*, comme on l'a déjà évoqué dans une partie antérieure de cette étude, est construit par le biais d'un enchevêtrement entre passé et présent, amour et politique. Il s'agit d'une histoire relatée sous forme épistolaire où le narrateur et protagoniste principal Khaled s'adresse à sa bien-aimée Hayat pour lui raconter son amour ainsi que sa déception. La romancière réussit à se mettre dans la peau d'un homme pour raconter l'amour de ce dernier dans le but de décrire les sentiments et le désir au masculin, et parler de la femme vue par ses propres yeux. L'adoption de la voix masculine par la romancière algérienne peut être motivée par plusieurs facteurs. Ce procédé narratif peut être adopté par Mosteghanemi pour pouvoir réussir son entrée dans le monde littéraire arabe monopolisé essentiellement par l'écriture masculine. Dans cette perspective, le choix d'un narrateur masculin est plus crédible, surtout sur le plan de la réception dans un milieu arabo-musulman. Il s'agit aussi d'une écriture dictée par des circonstances exceptionnelles : un contexte de violence socio-politique extrême qui a ravagé l'Algérie pendant la décennie noire. Et l'urgence de l'écriture est donc de dénoncer cette violence mais aussi de revisiter l'Histoire algérienne : Khaled, ancien maquisard qui a perdu son bras dans la guerre d'Algérie, est bien placé pour relater et interpréter des faits politiques anciens et d'autres actuels.

Le choix d'un narrateur masculin peut être justifié autrement qu'un moyen de déjouer « *l'assignation à résidence sexuée* » qui consisterait à évaluer les textes des écrivains en fonction de leur sexe et des stéréotypes qui lui sont associées. Car ce choix peut être totalement littéraire, afin de permettre à la romancière de tenter la narration dans la peau d'un homme. C'est dans cette perspective que notre analyse va relever les aspects d'une écriture

féminine qui prend en charge l'énonciation d'un désir masculin - celui du narrateur Khaled, désir que nous qualifierons d' « impossible » puisqu'il reste inassouvi et inaccompli. En effet, à part un seul baiser entre le narrateur et Hayat, aucun contact physique ne viendra accomplir leur amour. Ainsi nous notons l'absence de scènes érotiques dans le roman ; il n'y a pas de description des rapports sexuels ou des parties intimes du corps. Cependant, l'absence de la sexualité ne supprime aucunement l'aspect érotique du style. Le corps se dévoile alors dans le langage même : là où le lecteur s'attend à un acte physique, le désir reste prisonnier de la privation. Cette dernière constitue une stratégie narrative qui motive la lecture : le lecteur qui s'attend à des rencontres physiques entre les personnages, n'a le droit qu'à des jeux poétiques de mots. Le désir reste en suspens. Cette situation de tension d'un corps pris au piège du désir amoureux et ne trouvant pas d'issue devient le catalyseur d'images poétiques dans le texte.

Khaled qui écrit un livre pour raconter à sa bien-aimée Hayat son amour et sa déception, adopte le flash-back pour relater son histoire. Et dès le début, il inscrit la relation amoureuse sous le signe du sado-masochisme : « *Peut-être même que, ce jour-là, avait commencé mon autre forme d'admiration pour toi, celle de la victime pour son propre tortionnaire* »[1] et de l'impossible à cause du passé commun aux deux protagonistes: « *Dois-je tuer ton père à nouveau pour t'avoir à moi tout seul? Lourds sont les serments même après un quart de siècle, pénibles sont les désirs... Aux désirs, l'impossible en rajoute encore* »[2]

Ensuite, nous constatons que la dynamique de cette relation se tient, dans un premier, à l'attente aux promesses de l'amour[3]. Son désir est attisé par l'attente, comme on peut lire dans ce passage :

[1] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 18.
[2] Ibid., p.37.
[3] « *Tu étais mon projet à venir…les traits de mon nouveau visage, ma nouvelle ville..Je te voulais la plus belle, la plus merveilleuse.* », Ibid., p. 135.

Ta présence excitait ma virilité. Ton parfum me corrompait, tentait ma folie. Quoique tristes, tes yeux me désarmaient. Et ta voix ! D'où te vient-elle ? Quelle langue est la tienne? Quelle musique est la tienne?[1]

Ce désir, qui ne passe pas à l'acte, s'exprime à plusieurs reprises dans le texte : « *Ma vie s'est arrêtée entre tes lèvres, impossible de t'enlacer, de t'embrasser, de te répondre mille et une fois de suite je t'aime.* » Le désir d'un contact intime (« *Je veux t'embrasser* ») reste inassouvi (« *mais je te serre la main* [2]»). Cette frustration sentimentale et sexuelle produit une relation de maître à esclave où Hayat remplit le rôle du maître :

Comment te convaincre que j'étais devenu l'esclave de ta seule voix […] *esclave de ton rire, de ton apparition, de ta présence féminine si désirable* [….] *de toute chose que tu avais touchée ou foulée un jour*.[3]

Même le seul contact intime entre les deux protagonistes est accompli dans la frustration. Bien qu'il représente un summum du désir pour Khaled, le seul baiser échangé a été imposé par ce dernier :

Je t'enserrais de mon unique bras, te tirais vers moi, faisais de toi une partie de moi et laissais mes lèvres se précipiter sur les tiennes et les dévorer. Tu avais résisté un temps comme poisson hors de l'eau puis tu t'étais laissé faire.[4]

[1] Ibid., p.104.
[2] Ibid., p. 137.
[3] Ibid., p. 146.
[4] Ibid., p. 146.

Un désir frustré qui s'exprime par l'envie de posséder le corps de la bien-aimée et y laisser l'empreinte :

> *Ta longue chevelure noire (...) avait réveillé en moi ce désir, je rêvais de l'empoigner avec la rage de la passion interdite pendant que mes lèvres cherchaient la meilleure façon de laisser mon empreinte sur les tiennes, dessinées d'avance pour l'amour.*[1]

Le désir s'exprime surtout comme une faim séculaire chez le narrateur, car la bien-aimée vient combler une vie de manque et de privation, elle représente pour lui tout ce qu'il attendait depuis des années :

> *Désirables sont tes lèvres, de mûres mûries lentement. Parfumé est ton corps, un arbre de jasmin qui fleurit à son gré. J'ai faim de toi. Vie de soif et d'attente que la mienne, de complexe, d'obstacles et de contradictions, de désir et de timidité, de peur et d'hypocrisie.*[2]

La frustration ne provient pas seulement de l'absence de l'acte sexuel mais aussi des contraintes qu'envisage l'amour. Il y a tout d'abord la différence d'âge et la mémoire qui s'impose pour rendre cet amour inaccessible. Étant le compagnon d'armes du père d'Hayat mort dans la guerre, Khaled est hanté par la figure paternelle et bloqué au niveau du passage à l'acte :

---

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 147.

Il m'avait fallu un baiser de toi pour ressusciter l'homme que j'avais assassiné afin de préserver un autre, celui qui fut un jour le compagnon de ton père, et qui était presque ton père.[1]

Il faut donc se débarrasser des remords et de la mémoire pour continuer à désirer et aimer Hayat comme le dit Khaled : *Un seul baiser avait suffi pour faire voler en éclats à tout jamais le pont de la paternité*[2].

Mais Hayat, avec ses contradictions de femme orientale, s'offre à son amant pour mieux se dérober, ce qui attise le désir de ce dernier jusqu'à frôler le délire : […] *j'ai atteint un jour avec toi l'effroyable limite de la déraison*[3]. Pour combler le manque et remonter l'attrait inaccessible du désir Khaled recourt à la peinture comme un acte salvateur[4]. La peinture remplace l'acte sexuel et le plaisir de peindre rappelle l'orgasme. Hayat qui représente l'objet du désir omniprésent et inaccessible se confond alors avec Constantine dont il s'est mis à peindre d'une façon frénétique les ponts :

Je voulais embrasser Constantine pierre par pierre, un pont après 1'autre, un quartier après l'autre, tel un amoureux embrassant le corps d'une femme qui ne lui appartient plus. J'errais avec mon pinceau sur la ville comme si je la parcourais de mes lèvres, embrassais sa terre, ses pierres, ses arbres, ses oueds, éparpillais ma

---

[1] Ibid.,
[2] Ibid., p.157.
[3] Ibid.
[4] « *Maintenant que j'étais rempli de toi, de ta voix qui venait de là-bas et réveillait la Constantine dormant dans mes entrailles, je sentais que j'étais sur le point d'exploser, d'une manière ou d'une autre. Tous ces sentiments et cette tension que j'avais vécue avant et après ton départ, s'ajoutant les uns aux autres, avaient créé une bombe à retardement. Peindre, peindre de tous les doigts de la main qui me restait, et de celle que j'avais perdue, devenait un acte salvateur.* » Ibid., p.160.

passion sur toute sa surface, l'arrosais d'amour, de baisers multicolores, de ferveur. Des heures de corps-à-corps, en nage, la chemise qui colle à la peau, un plaisir![1]

La réaction du corps pendant la peinture rappelle l'action de l'acte sexuel :

La sueur, ce sont les larmes du corps qui pleure. En amour comme en peinture, le corps ne pleure pas pour n'importe quelle femme ni pour n'importe quelle toile. Le corps choisit pour qui transpirer. Constantine ! La toile pour qui avait pleuré mon corps. J'étais heureux.[2]

La dynamique du désir va changer quand un autre prétendant entre en scène. Il s'agit de l'ami de Khaled, Ziad, un jeune poète palestinien qui tombe sous le charme d'Hayat. Une rivalité apparaît donc entre les deux amis pour une seule femme. La jalousie, les doutes et la haine viennent se mêler aux sentiments amoureux chez le narrateur. Son désir s'accentue et se mêle parfois à des fantasmes « pervers » comme dans ce passage :

Qui de nous deux était donc le plus traître ? Lui qui allait probablement réaliser son rêve et son désir … ou bien moi qui ne les avais pas réalisés parce que je n'en avais pas eu l'occasion ? Moi qui dormais et m'éveillais sans toi, te violait jusque dans mes rêves … ou bien lui à qui tu te serais donnée de ton plein gré ? [3]

La privation sexuelle est un jeu de pouvoir que la bien-aimée exerce sur le narrateur. Chez ce dernier, les sentiments d'être trahi par Hayat et par son ami vont faire basculer le désir ardent dans un désir libidinal et violent. Le fantasme du viol « *Moi qui dormais et*

[1] Ibid., p. 161.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p, 182.

m'éveillais sans toi, te violait jusque dans mes rêves » intervient comme une réponse-punition à la trahison de la bien-aimée (« *lui à qui tu te serais donnée de ton plein gré »*). Ici l'idée d'une revendication de supériorité masculine apparaît ; Khaled se sentant bafoué par le sadisme de la bien-aimée, semble vouloir récupérer sa dignité en tant que « mâle ». C'est pourquoi il semble recourir à la violence sexuelle, qui reste néanmoins fictive, pour reconquérir l'image du mâle « actif » et « meneur ». Mais cette idée ne trouve pas de développement dans le texte, car l'image de la femme dominante prend vite la relève. D'un côté Khaled se retrouve esclave de son propre désir, de l'autre côté la privation sexuelle fonctionne comme une arme féminine et maintient le narrateur dans son rôle de dominé. Hayat a une influence sexo-psychologique sur lui, elle hante ses nuits et l'empêche d'avoir une activité sexuelle avec Catherine sa partenaire sexuelle :

> […] *cette faim de toi qui cassait tout désir de désirer une autre femme que toi? Je te voulais, toi et aucune autre. Vainement je rusais contre mon corps. Vainement je lui donnais d'autres femmes. Tu étais son unique désir, sa seule revendication. Le moment le plus cruel pour moi, ce fut quand ma main caressa les cheveux de Catherine. Son duvet court et blond annulait tout désir. Je sentais sous ma main ta longue chevelure noire, tel un drap, et Catherine disparaissait. C'était toi que j'étreignais quand ma main caressait son buste plat. Ton odeur saisissait mes sens par son absence et annulait celle de Catherine. Tu te faufilais dans mon corps chaque matin et la chassais de mon lit. Le désir de toi, réprimé la veille, m'éveillait chaque matin sur un plus grand désir encore.*[1]

[1] Ibid., p.201.

Ce passage montre que la présence de Catherine ne détourne pas Khaled de son obsession pour Hayat. Le corps présent de la première ne peut pas remplacer le corps absent de la deuxième. Le corps de Catherine apparaît comme un corps réel qui pourrait satisfaire le besoin sexuel du narrateur. Mais le désir de ce dernier ne peut pas être satisfait que par l'union avec le corps idéalisé de sa bien-aimée :

> *Pourquoi le corps s'angoisse-t-il, pourquoi Ce besoin de pleurer dans les bras d'une femme, de lui avouer que je suis amoureux d'une autre, de lui expliquer que ma défaillance sexuelle a pour origine une autre et que c'est toi qui en détiens les clés ?*[1]

En effet, le corps de Khaled refuse de remplir, d'une façon réelle, le rôle du « mâle » puissant sexuellement satisfaisant les besoins libidinaux de sa partenaire :

> […] *la virilité pouvait mettre ses drapeaux en berne, refuser même le jeu de la galanterie, la logique du macho, et qu'en fin de compte un homme ne peut être longtemps maître de son corps comme il le croit.*[2]

Cela exprime la nécessité de l'aspect sentimental pour accomplir l'acte d'amour. D'ailleurs, Khaled fait le point sur ses amours précédents, il les compare avec celui d'Hayat et trouve que cette dernière est et restera l'amour de sa vie :

> *Combien de femmes ai-je aimées ? Je ne m'en souviens plus ; je ne me souviens plus de leurs noms ni de leur visage; elles se sont relayées dans mon lit pour des raisons strictement sexuelles et s'en sont allées, me laissant seul... Puis tu es*

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 201.

venue…C'est toi mon plus grand péché, la seule femme que je n'ai pas possédée, le seul péché que je n'ai pas commis. J'appellerai mes péchés avec toi « les péchés de la main droite », cette main par laquelle je t'ai peinte, réinventée et maintes fois violée... en imagination.[1]

Hayat incarne, par son éloignement et son inaccessibilité, la femme fatale, désirable et interdite. L'union charnelle avec elle s'inscrit sous le signe du péché. La seule union possible s'avère imaginaire, assurée par la peinture ou par le fantasme, comme dans ce passage où l'amour impossible mène le narrateur à fantasmer le corps de sa bien-aimée :

Le lit était le seul lieu où je pouvais te fuir… ou disons plutôt, où je pouvais te revoir avec plaisir... mais oserais-je vraiment te revoir dans mon lit ce matin-là? Et mon corps frémissant de désir pourrait-il te pardonner tes infidélités passées et à venir?

Le narrateur déborde du désir et de frustration : sa lascivité explose dans ses mots (« *mon corps frémissant de désir* »). Son fantasme fonctionne comme un moyen de fuir la femme infidèle (« *je pouvais te fuir* »), mais aussi comme un moyen de la posséder et de la punir :

Si tu étais à moi... je te ferais 1'amour comme jamais je ne l'avais fait à aucune femme d'ici… te mettrais en pièces, te réduirais en restes de femme, en pâte pour façonner une autre femme, un être moins fier, moins orgueilleux, moins injuste et dur que toi... je couvrirais ton corps de baisers, effacerais avec mes lèvres le henné de tes pieds...

[1] Ibid., p.258.

Le désir violent est lié à la punition. Par le biais de l'imagination, le narrateur veut punir la bien-aimée pour ses infidélités. L'acte sexuel fantasmatique devient un moyen pour déconstruire la femme infidèle et la rendre plus docile et plus accessible : « *te mettrais en pièces, te réduirais en restes de femme, en pâte pour façonner une autre femme, un être moins fier, moins orgueilleux, moins injuste et dur que toi...* ». C'est surtout un moyen de reconquérir l'impossible et saisir l'insaisissable ; Hayat va se marier avec un autre homme, et Khaled perd tout espoir de la « posséder » :

> *Mon problème avec toi n'était pas une simple question de désir, de satisfaction sexuelle. C'aurait été facile à régler.* […] *J'avais envie de te posséder ce matin-là, comme si je voulais tout te prendre avant de te perdre à tout jamais.*[1]

Par le biais du fantasme, le narrateur veut renverser les rôles dans cette relation amoureuse : lui, l'amoureux trahit et abandonné par la bien-aimée, veut aliéner cette dernière, la priver de ses pouvoirs avant de la quitter « *je voulais tout te prendre avant de te perdre à tout jamais.* » Mais le fantasme ne peut pas aider le narrateur à contrôler son désir, voire le supprimer. Seul l'exil en est capable. Le temps de l'exil est celui de la désillusion, de l'oubli et de l'indifférence : « *Je renforçais mon exil par l'oubli, le transformais en patrie, probablement pour toujours. Il ne me restait plus qu'à m'y intégrer*.[2] »

[1] Ibid., p.277.
[2] Ibid., p. 316.

Dans le récit qu'il est en train d'écrire au moment présent, Khaled explique à Hayat comment il a pu la remplacer par d'autres femmes « réelles ». C'était sa façon de la tuer et de l'effacer de sa mémoire :

> *J'avais eu quelques maîtresses, et fait de mon lit espace de plaisirs. Des femmes, encore des femmes et des femmes pour te tuer chaque jour un peu plus, jusqu'à ce qu'il ne me reste plus rien de toi...* [1]

Le plaisir qu'il prenait de ses rapports passagers et l'exil ont aidé son corps à oublier les pulsations et le désir frustré pour Hayat :

> *Ce corps avait oublié son désir de toi, oublié ses excès de désir de toi, sa stupidité et son entêtement à ne vouloir prendre plaisir que de ton corps.*[2]

À la fin de son récit épistolaire, le narrateur exprime sa grande désillusion par rapport à la femme idéalisée, la femme- patrie[3], mais aussi aux femmes en générale : *Les femmes n'ont pas d'existence hors des limites de leur corps. La mémoire n'est pas la voie qui mène vers elles. Il n'existe qu'une seule voie.*[4] Khaled expose une réflexion plutôt dégradante par rapport à la femme en la définissant par rapport à son corps et ses instincts. Pour lui, la voie de « la mémoire » n'est pas la bonne pour gagner l'amour d'une femme. La bonne voie, sans la nommer franchement, est le plaisir qu'on peut tirer du rapport sexuel. Ce plaisir est donc une réalité pour le narrateur, alors que le désir relève plutôt du spirituel :

---

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Nous avons développé cette idée dans un chapitre ultérieur de cette étude, voir le chapitre intitulé : *le corps féminin, son symbolisme et son engagement chez Ahlam Mosteghanemi.*
[4] Ibid.

Le désir est mental. C'est une pratique spirituelle, une illusion qui naît d'un moment de folie où l'on tombe esclave d'une personne qu'on décrète «absolument exceptionnelle» pour une raison qui défie toute logique. Une illusion qui naît de rien, qui peut nous ramener à une autre mémoire, à l'odeur d'un autre parfum, à une autre parole, un autre visage... qui naît hors du corps, de la mémoire ou de l'inconscient, de lieux mystérieux que tu as réussis à investir un jour pour devenir la plus merveilleuse, la plus désirable, un idéal de femme.[1]

Le jugement de Khaled envers toutes les femmes porte l'empreinte de son échec amoureux avec Hayat. Tout au long du texte, l'auteure a réussit à transcrire l'évolution du désir « *impossible* » de son héros masculin, de l'attente et l'espoir, passant par la dépendance et les fantasmes, jusqu'à la déception. Dans *Mémoire la chair* la voix masculine de Khaled prend en charge l'énonciation du désir masculin. Alors que dans *Le chaos des sens* Mosteghanemi donne la parole à une narratrice, une romancière qui n'est autre qu'Hayat l'amoureuse de Khaled dans *Mémoires de la chair*.

La femme, objet de désir et d'énonciation dans le premier roman, devient narratrice dans le second et affirme son désir et sa sexualité. Il y a ici un passage d'une énonciation masquée dans le premier roman à une énonciation immédiate dans le second. La femme quitte donc le statut d'objet pour devenir sujet d'énonciation. Dans le premier roman, la femme se met en écriture comme l'Autre de l'Autre, dans le second comme la parole donnée au sujet féminin. Ce qui est intéressant, c'est que c'est à la fois la même chose et son dédoublement. Ces deux moitiés ne font pas un tout réconciliable. Dans les deux cas le désir de l'Autre est rêve, fantasme, fiction, et le désir amoureux et sexuel est commandé par la fiction. Ce sont deux miroirs fantasmés qui se regardent pour ainsi dire.

[1] Ibid., p. 316-317.

Le « je » féminin relate son propre récit d'amour, exprime son désir qui évolue dans un contexte de crise politique et sociale. Comment ce désir au féminin s'exprime-il ? et quelles modalités choisies par la romancière pour négocier avec les tabous de l'écriture ?

2-2- Érotisme ou séduction littéraire dans *Le chaos des sens* :

Après le succès qu'a connu son premier roman *Mémoires de la chair*, Ahlam Mosteghanemi écrit *Le chaos des sens* en langue arabe et le publie à Beyrouth en 1997. Ce roman connaît la même réussite auprès du lectorat du monde arabe et devient aussi un best seller. Il est considéré, tout comme *Le passager d'un lit,* comme une suite au premier roman bien qu'on puisse les lire d'une façon indépendante. Car chacun récite une histoire différente de l'autre. Cependant, ils possèdent des liens de continuité (la période historique et les personnages) qui les rassemblent sur la même ligne de trame narrative. Pour son deuxième roman, l'auteure donne la parole à Hayat la bien aimée de Khaled narrateur de *Mémoires de la chair*. Jeune romancière et épouse d'un militaire du haut rang, la narratrice décide de reprendre l'écriture après une rupture de deux ans. Elle nous livre un récit d'amour entre un homme « énigmatique » qui ne parle pas beaucoup et quand il parle, choisit des mots qui tranchent[1], et une femme qui essaie de le comprendre et de communiquer avec lui en recourant au même jeu de mots. En achevant cette nouvelle, Hayat a la folle idée d'aller trouver cet homme dans la réalité[2]. Elle part donc à sa recherche mais, prise par le piège des sens, elle tombe amoureuse d'un autre homme, un inconnu, sans savoir qui il est.

---

[1] « *Il n'a rien dit, il s'est contenté d'employer un de ses mots tranchants, d'une façon inédite cette fois, mettant ainsi fin à la joute* » *Le Chaos des sens*, op.cit, p. 21.

[2] La narratrice précise : « *Fascinée au point de céder à la folie qui me soufflait d'aller au rendez-vous donné à une autre femme par le héros de ma nouvelle, sous prétexte d'écrire quelque chose.* » Ibid., p. 38.

Au contraire du premier roman où l'histoire est relatée en flash-back, *Le chaos des sens* raconte une histoire d'amour qui évolue en même temps que le temps de la narration. La narratrice ainsi que le lecteur s'attendent à des surprises et à des jeux de hasard. Recherchant l'amour qui manque à sa vie conjugale, Hayat vit un amour avec cet inconnu qui lui révèlera plus tard qu'il est photographe, prenant comme pseudonyme Khaled Ben Toubal ; le nom d'un héros sorti tout droit d'un de ses anciens romans. L'amour entre les deux évolue dans un contexte de crise politique où le pays sombre dans l'intégrisme islamique et où la violence bat son plein. Lorsque cet amour arrive finalement à son accomplissement, ce sera le signe de la fin. Les deux amoureux se séparent en se promettant d'être fidèles l'un à l'autre. De l'autre côté, la mort détruit tout symbole de reconstruction dans le pays, et le déchirement est à son comble.

Tout comme *Mémoires de la chair*, *Le chaos des sens* a une finalité politique. Il s'agit d'un roman où événements politiques et récit d'amour s'imbriquent. La narratrice et son amant semblent n'être que des corps et des sens qui régissent en fonction des évènements et des rencontres. Ce roman est un appel à la liberté de la femme, de l'amour et de l'expression dans un pays régit par la tradition d'un côté, par la violence et la corruption de l'autre. Il s'agit d'une rébellion contre les codes sociaux que la narratrice tente de subvertir**,** même temporairement**,** en menant une liaison amoureuse dangereuse et en suivant son intuition en tant que femme amoureuse et romancière. Hayat, narratrice et protagoniste principale dans ce roman, est le pivot autour duquel tourne non seulement l'intrigue mais aussi le destin des autres personnages. Elle s'exprime avec un style direct, relate et décrit les faits d'une façon toujours imprimée par une tension intérieure née essentiellement de sa condition de femme arabe.

2-2-1- Désir et langage corporel

Le corps occupe une place déterminante dans ce texte ; le titre « *Le chaos des sens* » nous annonce une oeuvre qui parle du corps et de ses sens, mais à la lecture du roman nous constatons que les sens sont le moteur de création et de fiction. Ils déterminent la trame narrative et dirigent l'intrigue. En effet, Mosteghanemi a voulu que l'amour dans ce roman soit né d'une intuition féminine chez la romancière-protagoniste, d'un appel du corps et du désir caché :

> *Entre d'éternels et violents désirs et un sort contraire oscillait mon destin. L'amour venait à moi, en se faufilant par une porte à moitié ouverte et un cœur à moitié fermé.*[1]

Assoiffée à l'amour, Hayat veut le rechercher en dehors de sa vie conjugale qui s'essouffle[2], bravant les contraintes sociales. Elle décide donc de trouver dans le monde réel le protagoniste du récit qu'elle vient d'écrire [3]. Cette quête est à la fois une évasion du réel, un cri d'une femme qui veut vivre sa vie pleinement, posséder son corps et jouir de l'amour, enfin prendre en main la conquête amoureuse. L'inconnu qu'elle rencontre à la pénombre de

---

[1] Ibid., p.37.

[2] Hayat s'exprime sur son mari et son mariage : « *Rien d'étonnant à ce qu'il me brise, involontairement, tout comme il m'a séduite il y a quelques années, sans effort.[…] Il est vrai qu'il l'a fait peu à peu, avec beaucoup de tact, peut-être aussi en suivant un plan précis, et que j'ai marché vers ma soumission en toute conscience, probablement sans m'en soucier. Heureuse de ma sérénité, de la stabilité qu'il m'offrait. En lui laissant le beau rôle. Le rôle du mâle qui ordonne, décide, demande, protège, paie … et perdure.* », Ibid., p. 35.

[3] Hayat va au rendez-vous fixé par son protagoniste à son amoureuse, ainsi elle se rend au cinéma là où elle va rencontrer l'inconnu dont elle va être séduite : « *Fascinée au point de céder à la folie qui me soufflait d'aller au rendez-vous donné à une autre femme par le héros de ma nouvelle, sous prétexte d'écrire quelque chose de beau.* » Ibid., p.38

la salle du cinéma représente pour elle l'objet du désir. Le rapprochement entre les deux est d'abord corporel :

> *Ce fut peut-être son parfum ou son odeur de tabac qui me troubla le plus. J'eus l'impression qu'il avait surgi de nulle part, que sa virilité m'agressait dans l'obscurité. Là, à un souffle de moi, il m'assistait, sans dire mot, sans même me demander ce que je cherchais. Comme si la flamme qu'il tenait à la main n'était là que pour éclairer mon visage.*[1]

Tous les deux ne s'échangent que quelques mots, mais la vraie communication était celle des sens : « *Il restait absorbé par le film sans cesser d'émettre en silence les vibrations d'un dialogue poursuivi dans l'obscurité des sens.»* [2]

La communication non-verbale continue en créant un espace de désir et en annulant le temps *:*

> *Un seul mot. Et il se leva pour se coller à son siège, en laissant juste assez d'espace pour que nos corps se frôlent. Une distance dont je ne sais si je la franchis en une seconde ou une éternité* […] *Suffit-elle pour que son odeur imprègne ma peau, pénètre mes sens* […][3]

L'attirance passe par des voies sensorielles « *vibrations* », « *odeurs* » et finit par « le regard ». Ce dernier devient un outil principal de la communication corporelle, capable de transmettre

[1] Ibid., p.46.
[2] Ibid., p.48.
[3] Ibid., p.50.

des messages et de créer des liens affectifs : « *Son regard qui me saluait en silence dut m'accompagner jusqu'à la sortie… »*[1]

Plut tard, la narratrice constate que ce jeu corporel est en soi un langage universel, car il crée des liens entre des inconnus sans faire recours à la parole :

> *Il me semblait avoir vécu un instant pareil à ceux qu'on passe dans le métro ou dans le train auprès d'êtres dont on ne sait rien. On s'assied face à face pendant un certain temps, sans rien échanger sinon quelques regards furtifs. Puis chacun descend, heureux de cet intermède muet, de cet instant transparent qui, comme une dentelle de désir, nous a enveloppés.*[2]

Du langage du corps, le regard est le signe le plus expressif et semble être le premier accès au désir. Quand Hayat observe un inconnu assis face d'elle dans un café, son regard éveille son désir et donne envie d'aimer cet homme :

> *Il avait un certain charme. J'éprouvais une vague tendresse pour ce visage, une sorte de faiblesse pour cette présence masculine silencieuse* […] *Quelque chose me disait que j'avais jadis aimé – ou que j'aimerais un jour – un homme qui lui ressemblait.*[3]

Dans ce passage, un appel du corps, du désir refoulé se révèlent à travers le regard. Mais la quête amoureuse qui suit les sens, est guidée essentiellement par l'odorat : Hayat a mémorisé le parfum de l'inconnu rencontré au cinéma. C'est sa mémoire olfactive qui l'amène dans un

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 52.
[3] Ibid., p. 57.

désordre de sens, car ce parfum va l'attirer vers un autre homme qu'en réalité elle n'a jamais connu :

> *Son parfum embrasa mes sens, me renvoya à l'odeur que j'avais sentie au cinéma, quand l'inconnu assis à côté de moi m'avait éclairée à la flamme de son briquet. Je ressentis un mélange de peur et de stupéfaction.* […] *désormais son parfum ranimait un souvenir qui dans la pénombre des sens me guidait jusqu'à lui.*[1]

La narratrice tombe amoureuse de Khaled Ben Toubal, car il portait le même parfum de l'inconnu du cinéma.

Au fur et à mesure de la narration, le jeu de mots et la mémoire personnelle des deux amoureux entoure leur relation de mystère[2]. Mais quand ce jeu de mots s'essouffle, il laisse la parole au corps, à ses gestes et ses sens. L'amour éprouve le besoin de se débarrasser du pouvoir des mots pour trouver le simple plaisir charnel, Khaled Ben Toubal réclame : « *Je veux que notre amour acquière la légitimité de la lumière. Je veux te voir. Te toucher. Te dire des choses sans avoir besoin de te parler.*[3] » L'amour va donc franchir les frontières des paroles pour s'ancrer dans la chair, et des scènes d'échange amoureux seront le lieu d'expression corporelle. Le style de Mosteghanemi reste attentif, avec beaucoup de minutie, à la façon dont le corps s'exprime en amour. L'odeur sublimée et esthétisée en parfum, marque, comme nous avons déjà constaté, la naissance du désir ou encore sa spécialité complexe et momentanée tel que Hayat l'exprime en décrivant ce moment de fusion physique : « *Mes cheveux épars dans sa main fermée, sa salive mêlée à la mienne, 1'odeur de*

---

[1] Ibid., p. 61.
[2] Chacun des deux amoureux croit en l'autre l'objet de sa quête amoureuse alors qu'ils suivent tous les deux leurs illusions: « *Je redoutais de le détromper et de briser nos belles et fragiles illusions. Je gardai le silence, jouissant de ce double rôle ambigu, celui d'une femme qu'il poursuivait parce qu'elle s'habillait en noir, et celui d'une autre qui le poursuivait parce qu'il lui avait dit: (Aucunement)* » Ibid., p.74.
[3] Ibid., p.138.

mon émoi dominant son parfum […][1]» Ainsi l'odeur corporelle, signe physiologique d'émotion chez Hayat, domine le parfum de Khaled pour former une complexité olfactive mariant une sécrétion corporelle immédiate à un élément artificiel consacré à se superposer sur le corps et en marquer la présence.

L'odeur corporelle est un élément très important sur le plan érotique, voici Khaled qui avoue à Hayat : «- *J'aime ton odeur... J'ai toujours aimé le langage de ton corps...* [2]» et signale plu tard qu'un « *corps sans odeur est un corps muet*[3] ». L'odeur corporelle fonctionne aussi comme une extension du corps ; elle permet surtout de perpétuer sa présence malgré son absence comme le dit Khaled à Hayat qui rentre chez elle après leur rendez-vous amoureux : « *Je ne suis pas sorti. J'ai décidé de profiter de la mémoire des lieux. Ton odeur embaume encore la pièce... Charmante façon de me punir !*[4] » Ici l'odeur est la seule chose accessible d'un corps encore interdit, et donc source du désir frustré.

Sur le même plan, l'auteure note cette autre sécrétion du corps émotif qu'est la sueur. À la différence de l'odeur corporelle (naturelle ou artificielle), la sueur est un signe corporel qui manifeste sa présence matérielle porche de la peau. Liée à l'émotion, cette sécrétion n'est qu'un aveu matériel et immédiat du corps, surtout sur le plan érotique. Après un moment intense d'émotion, la sueur d'Hayat triomphe de sa tentative de contrôle : *« Je tachais de reprendre souffle, consciente de la sueur qui dégoulinait sous ma robe.*[5] *»*

[1] Ibid., p.155.
[2] Ibid., p.156.
[3] Ibid., p. 157.
[4] Ibid., p. 165.
[5] Ibid., p. 156.

D'autre part, les membres corporels sont prédisposés à traduire les sentiments, à révéler la personnalité et guider l'échange amoureux. Les mains, par leur forme et leur mouvement démasquent le caché et suscitent le désir :

> *Il discourait, mais je n'écoutais que ses mains. Elles seules parlaient sans restriction de lui.* […] *J'observai longuement ses doigts. Leur plénitude, leur longueur en disaient long sur sa virilité. Sa manière de se couper les ongles, en arrondi parfait, comme s'il ne voulait blesser personne, pas même en amour, me rassurait, réveillait une envie de caresses plus intimes*.[1]

L'auteur accorde beaucoup d'intérêt à la description de l'échange amoureux et au jeu mimo-gestuel; les lèvres et le souffle deviennent porteurs de message érotique :

> *Puis ses lèvres prirent le relais de sa main. Elles me parcoururent avec une lenteur calculée, juste là où il savait que naîtrait 1'émoi, effleurèrent mes lèvres sans vraiment les baiser, glissèrent sur mon cou sans s'y poser tout à fait, puis remontèrent avec la même lenteur calculée. Comme si seul son souffle m'avait embrassée*.[2]

Outre que le souffle qui effleure la peau et éveille le désir, le baiser représente un moment de partage intime et de gourmandise où les lèvres se présentent comme objet de convoitise : « *Lui qui parcourait du bout des lèvres les chemins secrets du désir puis brusquement me renversait et dévorait ma bouche avec frénésie, engloutissant tous mes non-dits.*[3] » La bouche, désignant l'animalité présente chez l'être humain, devient désirante et désirée, consommatrice et consommable. Le « bouche à bouche » du baiser est un élément hautement

[1] Ibid., p.150.
[2] Ibid., p. 155.
[3] Ibid.

érotique car il transforme la zone buccale en lieu absolu du plaisir. En même temps, le baiser offre un moment de partage très intime, une visitation du corps profond de l'autre: « *(...)mon souffle court, éperdu dans sa bouche, comme si je respirais par lui et avec lui…*[1] » Le fait de respirer par et avec la bouche du partenaire représente une fusion charnelle pourtant fugitive. Mosteghanemi écrit le désir avec un style érotique qui fait parler le corps, ses sens et ses membres. Ce sont les pouvoirs expressifs du corps qu'elle interroge en esquissant une esthétique du désir charnel. Cette esthétique passe par des champs d'inscription et d'émission de signes à déchiffrer, à interpréter.

2-2-2- Entre pudeur linguistique et séduction littéraire

L'écriture du désir dans *Le chaos des sens* s'inscrit dans le registre sensoriel et corporel. Avec une grande simplicité Mosteghanemi décrit l'amour physique où elle donne la parole au corps et à ses membres. Une écriture qui inscrit dans une nouvelle perspective le désir ; la relation amoureuse s'achemine vers un trouble de sens menant Hayat sur des sentiers jusqu'alors inconnus, le corps et ses désirs. La romancière dépeint le partage amoureux avec beaucoup de minutie, où signes corporels et sens représentent le seul langage valable. Mais sans tomber dans la vulgarité et sans perdre le voile de pudeur linguistique qui a, en outre, un effet séducteur sur le lecteur.

Contrairement à *Mémoire de la chair*, où l'amour interdit a engendré une sorte d'érotisme de frustration, la relation amoureuse dans *Le chaos des sens* s'accomplit par l'acte sexuel. La rencontre charnelle entre les deux protagonistes se fait féconde au plan affectif comme au plan littéraire ; quelque chose de leur force libidinale s'y exprime, mais amoindri et

[1] Ibid.

détourné par la littérature. La narratrice va jusqu'au bout dans sa révolte passionnelle où le plaisir charnel vient couronner sa quête amoureuse. Cependant l'acte sexuel n'est présent dans le texte qu'à travers des images implicites et ne se conçoit que dans les interlignes et sous le voile des métaphores.

> *Un homme mi-encre mi-vague me dépouillait de mes questions, entre marée haute et marée basse, et m'attirait vers mon destin.* [...] *Il m'enlaçait d'un seul bras. Paralysait mes mains. M'écrivait. Guettait mon trouble.* [1]

Les moments d'échange intime entre les deux sont relatés par des images poétiques : « *Un homme mi-encre mi-vague me dépouillait de mes questions* » La nudité des deux corps est présente à travers des métaphores comme : *« L'océan enleva ses lunettes noires, sa chemise noire, et s'assit pour me contempler*[2]. » Cette nudité est voilée par la poéticité où l'intimité corporelle entre les deux protagonistes devient une intimité textuelle :

> *-C'est la première fois que je me penche à la fenêtre de la page pour regarder ton corps... Laisse-moi te voir enfin, dit-il.*
>
> *Je voulus m'abriter sous le voile des mots, mais il me rassura.*
>
> *- Ne te cache pas. Je te devinais à peine dans le noir de l'encre. Seul le désir éclairait ton corps.. nous avons toujours vécu dans l'obscurité des sens…*[3]

La romancière voile la nudité par la poésie, et représente le réel imagé en un langage abstrait. L'enjeu érotico-poétique se révèle à travers des associations entre corps et mots : *« ...je me*

[1] Ibid., p. 245.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p.246.

penche à la fenêtre de la page pour regarder ton corps. » entre obscurité et clarté : « […] *Je te devinais à peine dans le noir de l'encre. Seul le désir éclairait ton corps* » et entre visible et invisible : « *Je voulus m'abriter sous le voile des mots* ».

En outre que la pudeur, *« le voile des mots »* a pour fonction aussi d'alimenter le mystère qui entoure l'acte sexuel, et de laisser en deviner les détails : « *Le flot montait, balayant tout sur son passage, plantant partout les drapeaux de sa virilité.*[1] » Ici l'écriture a un rôle de « voile » poétique. Mais ce voile est aussi ce qui dévoile, dit, nomme et précise avec justesse tout en évitant de tuer le désir par l'illusion de réalité.

Dans son langage imagé Mosteghanemi fait usage des éléments aquatiques : « *entre marée haute et marée basse* », « *Le flot montait* » pour exprimer un plaisir en croissance. D'autre part, les images du feu et des brasiers viennent pour donner à ce plaisir son paroxysme :

> *Soudain ses mots, comme ses doigts, m'embrasaient, tisons incandescents enflammant tout sur leur passage. Je ne comprenais pas ce qu'il disait, ni pourquoi il voulait nous précipiter dans un aussi vaste et terrible brasier.* [2]

L'orgasme féminin, élément non assumé socialement, est présent dans le texte mais toujours voilé par la poésie : « *Sa virilité me désarçonnait. Je me débattis dans ses bras comme un poisson hors de 1'eau, avant peu à peu de capituler, rituel obligé.*[3]

Mosteghanemi réussit à écrire le corps érotique et ses émois en évitant de tomber dans le vulgaire ou de faire usage du langage pornographique ; ce passage, qui évoque l'après orgasme, en est l'exemple :

---

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 247.
[3] Ibid.

L'orage était passé. La mer descendait, me laissant, cadavre d'amour, sur le rivage de la stupeur, jetant sur mon corps un regard furtif. Un baiser... deux baisers. Une vague... deux vagues.[1]

« *L'orage était passé* » évoque l'acte achevé et le moment du calme positionne la narratrice « *sur le rivage de la stupeur* ». En effet, ce moment du plaisir intense vécu par Hayat n'échappera pas à la mélancolie rappelant le contexte de crise politique qui embrase le pays. En faisant l'amour, Khaled ben Toubal fait le deuil de son compagnon assassiné. Le plaisir est accompagné par la douleur comme le manifeste cette invitation prononcée par Khaled à faire l'amour debout:

« *- Les arbres doivent se résoudre faire l'amour debout*
Viens, levons-nous
Accompagnons l'ami ensemble
À sa demeure dernière....[2] »

Khaled exprime plus tard sa volonté de venger de la mort par l'amour[3], d'où vient ce plaisir vécu dans la douleur. Mosteghanemi traduit cette amertume qui succède l'acte sexuel avec beaucoup de sensibilité :

Et les flots refluaient en secret, tandis qu'affluaient les larmes. […] *La mer descendait. Abandonnait mon corps entre deux poèmes et deux larmes. Restait le sel. Je gisais là. Comme une éponge.*[1]

---

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 246.
[3] Khaled Ben Toubal l'exprime : « *Ne crois pas qu'il soit facile d'atteindre le plaisir par la souffrance, ni de faire l'amour pour effacer la disparition d'un ami. Il faut beaucoup d'amour pour venger de la mort.* », Ibid., p. 252.

Ce passage met en harmonie sensualité et sensibilité faisant de l'acte sexuel un moment de partage sensuel et sentimental. Ce qui nous offre Mosteghanemi n'est pas un simple acte sexuel, mais un moment riche sur le plan physique et psychique. Son langage poétique et son style suggestif ont pour but de sublimer la sexualité et donner une image réfléchissante du corps érotique. De ce point de vue, cette pudeur qui marque l'écriture du corps érotique ne serait-elle pas un choix littéraire délibéré et non pas un indicateur d'une autocensure liée au tabou de la sexualité ?

En effet, Mosteghanemi suggère dans son texte des scènes très érotiques, ce qui n'est pas très répandu pour une femme écrivaine dans le monde arabo-musulman. Cependant, elle écrit l'acte sexuel avec une certaine discrétion sans vulgarité et sans perversité. À travers les images, la romancière se lance dans des représentations du corps en tant qu'œuvre imaginable. La symbolique du corps féminin est subtile de même que le plaisir féminin est exprim**é** avec beaucoup de délicatesse, en subvertissant la tradition patriarcale qui fait de la femme un objet de plaisir**.** Hayat se trouve désirante et désirée en même temps, et l'acte sexuel est vécu comme un moment de partage. Donc, l'autocensure n'enlève rien au caractère subversif de l'écriture, ainsi que l'absence de l'expression directe qui a pour but de nommer les choses par leurs noms, n'enlève rien à la sensualité du texte. Au contraire, le style poétique préserve le mystère du texte littéraire tout en entretenant l'érotisme de l'image.

À la fin de ce chapitre, nous constatons que nos deux romancières camerounaise et algérienne ont fait usage de deux stratégies différentes pour écrire le corps érotique, le désir et l'acte sexuel. Mosteghanemi a choisit les métaphores et les expressions poétiques créant une certaine séduction littéraire. Alors que Beyala a opté pour un style explicite et cru. Avec leurs

[1] Ibid., p. 248.

deux styles différents**,** leurs deux langages différents, les deux romancières nous mènent à réfléchir sur le corps comme espace de jouissance et d'émotion mais aussi d'affranchissement de la parole censurée. Leurs écritures suggèrent une volonté de dévoiler les tabous ancestraux, de détruire l'ordre établi et le discours tenu dans les sociétés africaine et arabo-musulmane.

TROISIÈME PARTIE

CORPS ET CORPUS

Nous avons exploré dans les deux premières parties de cette thèse le corps chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi en tant que terrain discursif où se croisent différents discours sur les pratiques sociales, le nationalisme et le libre arbitre. Leurs écritures du corps empruntent les chemins de la subversion, de la transgression et de la négociation. Leurs textes thématisent une tension productive entre corps docile et corps résistant. Par conséquent, ils décrivent plus un processus de libération qu'une libération définitive. Ainsi, l'écriture dudit corps contribue à une négociation des limites et des interdits, mais reste altérée par l'impossibilité d'effacer complètement des rites, des traditions et des modes de pensée séculaires.

L'analyse qu'on a avancée jusqu'ici aborde le corps en tant que générateur et producteur du discours, outil de subversion et de changement. Ce mode d'analyse a pris en charge de tracer le corps à travers le texte littéraire mais sous sa forme théorisée. Nous allons tenter maintenant, dans cette dernière partie, de comprendre et analyser la relation intime qu'entretient le corps avec l'activité scripturale. Car tout texte littéraire est un produit intellectuel mais aussi sensoriel puisque derrière ce texte il y a un être humain fait de sang et de chair. À travers cette enveloppe charnelle, l'auteur vit sa souffrance et ses plaisirs dans le monde concret. Donc c'est tout le corps qui lit, écrit, et vit à travers l'œuvre littéraire.

En effet, si le corps peut générer un discours dans le texte - lorsqu'on parle de lui - il s'avère également être le producteur de ce dernier puisqu'il se dit. Dans son ouvrage intitulé *Sur le corps romanesque*, Roger Kempf affirme que « *livres et corps, tout est texte d'égale*

dignité, tout parle ou se parle, s'écrit, se lit[1] », posant le corps comme thème de prédilection littéraire, mais surtout comme objet et sujet d'écriture tout à la fois.

Nous allons tracer dans les textes d'Ahlam Mosteghanemi et de Calixthe Beyala la présence du corps - sujet de l'écriture que nous pouvons « sentir » dans le texte à travers un certain lexique corporel ainsi qu'au déploiement d'une sensualité étonnante. Notre analyse s'intéressera ainsi à l'activité scripturale en tant qu'une expérience intime de la chair, au texte littéraire en tant que corps mutilé, morcelé ou bien sensitif.

[1] *Sur le corps romanesque*, op. cit., p. 7.

CHAPITRE I

LE TEXTE COMME ŒUVRE CORPORELLE CHEZ AHLAM MOSTEGHANEMI

I-1- Le corps comme sujet de l'écriture :

Le corps peut s'inscrire dans le texte littéraire non pas seulement en tant qu'objet visible et subi à la description, mais en tant que sujet d'écriture dont, pourtant invisible, nous pouvons sentir la présence. La phénoménologie de Merleau-Ponty nous invite à différencier entre le corps objectif et le corps phénoménal, à observer que :

> *notre corps est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche; nous disons, parce que c'est évident, qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et à l'ordre du sujet* […][1]

L'objet, ici, étant lié au *corps objectif* parce qu'il peut être appréhendé, vu, à la manière d'un objet; le sujet étant lié, pour sa part, au *corps phénoménal* [2] parce qu'il correspond à l'instance capable de voir, de sentir et donc d'appréhender à son tour le monde qui l'entoure. Par conséquent, le corps sujet d'écriture ne sera pas livré à nous- lecteurs à travers la description corporelle. Sujet de regard et des sensations, ce corps invisible ne peut s'inscrire dans le texte qu'en qualité d'émetteur. Sa présence se sent au sein même de l'écriture, matière organique du texte, et se lit à travers un lexique corporel qui participe à sa formation en tant que corps sensitif. En nous appuyant sur les concepts de Merleau-Ponty, nous allons dégager la présence d'un corps sujet de l'écriture, soit d'un corps phénoménal dans l'œuvre d'Ahlam Mosteghanemi et les modalités de sa construction.

---

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris, 1964, pp : 180-181
[2] Ibid.

1- 1- Le corps phénoménal.

Associée à la théorie du corps phénoménal, l'anthropomorphisme de la nature et de l'univers est l'une des manifestations d'un lexique corporel. Il s'agit d'attribuer à la nature, à un pays ou à une ville des qualités ou des comportements qui relèvent du corps humain. Cette modalité de construction du corps sujet de l'écriture est très présente dans les textes de Mosteghanemi. Constantine, ville algérienne dotée de valeurs ambivalentes[1], fait l'objet de cet anthropomorphisme. Lors de ces épisodes la géographie terrestre revêt la corporéité de la femme bien aimée tombée dans le piège du désir : « *Et voilà Constantine... les membres froids, les lèvres fiévreuses, et le comportement imprévisible.*[2] » ou encore celle de la femme algérienne symbolisant l'Algérie militante du passé glorieux: « *Constantine marche sur moi enroulée dans son antique melaya, avec ses grottes et ses falaises, solide ceinture de chasteté.* […] *Tous les chemins dans cette ancestrale ville arabe mènent à la résistance.*[3] ».

Dans *Le chaos des sens*, cette ville est perçue par Hayat comme un être humain accomplissant des actions qui relèvent de l'humain : *« Cette ville guette vos moindres faits et gestes, décortique vos peines, dissèque vos peines, vous juge selon vos différences.*[4] »

D'autre part, Paris, ville d'exil, acquiert aussi des qualités humaines, cependant Khaled n'entretient pas avec cette ville la même intimité qu'avec sa ville natale « Constantine » ; Paris se pose plutôt comme objet d'observation :

[1] Nous avons vu dans la première partie de cette thèse que Constantine est dotée, surtout dans *Mémoires de la chair,* d'un statut doublement symbolique ; elle est tantôt la femme désirée et magnifiée, la mère défunte, tantôt elle est la bien-aimée traître, la mère ingrate et austère.
[2] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 14.
[3] Ibid., p. 23.
[4] Ibid., p. 98.

La ville me présente chaque matin la radioscopie de ses humeurs. Quand je ne peins pas, je sors contempler la Seine qui se transforme en un vase débordant des larmes de cette ville[1].

Le corps semble non seulement le référent auquel renvoie la perception de l'environnement qui est ici la ville, mais aussi le pivot autour duquel se construit la conscience de la réalité. Le regard, les sens transitent par le corps et vont se poser sur le monde environnant, qui prend dès lors, des attributs humains : « *Tout à coup le froid tranche... et la nuit de Constantine marche sur moi par une fenêtre ouverte sur la nostalgie.*[2] » L'univers, dès ce moment, n'est plus une donnée figée pour le narrateur, mais se transforme en un organisme vivant qui porte en lui toute vie, qu'elle soit humaine, animale ou naturelle : « *La mer qui pouvait me voir en robe légère sans que personne ne lui conteste ce droit.*[3] », « *Les rues avaient repris visage humain*[4] », « *Un nuage se lève sur le téléphone. Vient se glisser dans ma valise*[5] », « *…à ces vallées stériles*[6] », « *…le ventre de la terre*[7] », « *La terre est effarée de le voir là* [8] ». A travers ce lexique corporel, nous observons donc que l'univers est envisagé à l'échelle du corps.

L'influence du corps sur le texte littéraire ne se résume pas seulement dans le phénomène de l'anthropomorphisme, mais trouve un autre écho dans le texte, la synesthésie.

[1] Ibid., p. 138.
[2] Ibid., p. 20.
[3] *Le chaos des sens,* op. cit., p. 119.
[4] Ibid., p. 220.
[5] Ibid., p. 281.
[6] Ibid., p. 94.
[7] Ibid., p.310.
[8] Ibid., p.311.

Ce procédé correspond à un « *mode de perception selon lequel, chez certains individus, des sensations correspondant à un sens évoquent spontanément des sensations liées à un autre sens* »[1]. En effet, à plusieurs reprises dans le texte, Mosteghanemi se sert de la synesthésie, en attribuant à un sens une perception qui relève d'un autre sens pour créer ainsi un « *chaos des sens* ». Ici, c'est le corps qui prend la parole et écrit avec son lexique particulier, soit celui des sens : « *Il discourait, mais je n'écoutais que ses mains.*[2] » La synesthésie, donne à lire le corps du narrateur non pas comme corps objectif décrit mais comme un corps phénoménal sentant : « *Sa voix m'avait frôlée. Je me retournai. Butai contre son corps.*[3] »

Ce procédé littéraire fait de la chair une enveloppe ouverte à son univers : ce qui devait s'adresser à la vue est goûté par la bouche et ce qui devait être entendu par l'oreille est vu par les yeux des personnages en un semblant de confusion :

> *Comment avais-je atteint ce degré de folie ? Ta voix peut-être, l'habitude de boire ta voix jusqu'à l'ivresse. Ta voix me parvenait en cascade d'amour et de musique, et m'inondait de plaisir.*[4]

C'est en effet tout le corps qui goûte, respire, voit, entend et touche les sons, les aliments et les objets. Les cinq sens sont sollicités et le corps en tant qu'unité sensuelle vient donner à l'écriture sa consistance quasi charnelle en l'imprégnant de ses mots, de sa forme et de ses sensations, éléments venant construire un lexique corporel.

---

[1] www.lettres.net/files/synesthesie.html, 2006.
[2] Ibid., p. 150.
[3] Ibid., p. 154.
[4] *Mémoires de la chair, op. cit., p. 155.*

Ces exemples montrent un corps participant au monde (un corps *aimant)*, un corps *amoureux*, perdu et happé en même temps dans cette « synesthésie ». Dans cette perspective nous nous demanderons si la sensorialité et la sensualité, sensation et sentiment ne sont une seule et même chose ?

1-2 - Sensualité et expérience sensorielle

Omniprésente dans les textes de Mosteghanemi, l'expérience sensorielle et sensuelle atteste et témoigne d'un rapport singulier entretenu par le personnage avec le monde et avec l'autrui. Par cet échange entre le corps des personnages et le monde sensible, le texte devient le lieu ou s'énonce *une vérité de l'individuation et de l'éprouvé charnel appelés à parler en leur propre nom et à dire par-là la preuve et l'épreuve que l'être fait de soi par soi, par autrui et par le monde.* [1] Cette intersubjectivité entre le corps et le monde sensible se traduit par un incessant mouvement entre notre corporéité et les *accidents différentiels*, les *incidents* « *pathiques* » *ou affectifs* qui forment la trame de nos jours[2]. Ainsi on peut entendre dans le texte les mots du corps propre et ses réactions aux données du monde : entre plaisirs et souffrances, bonheurs et malaises.

Le corps ainsi apparaît éveillé, conscient de lui-même par le simple contact avec l'espace ou avec l'atmosphère. Prenons comme exemple ce passage du *Chaos des sens* où Hayat évoque son premier contact avec la maison des vacances à Alger :

[1] Jacques Dupont, *Physique de Colette*, op.cit, p. 16.
[2] Ibid., p. 23.

> *En réalité, je voulais me pénétrer de l'atmosphère des lieux, ausculter les vibrations qu'ils émettaient et qui me parcouraient depuis mon arrivée.*[1]

Cet échange sensible entre le corps propre d'Hayat et ce lieu s'exprime par sa volonté de se laisser envahir par l'enveloppe atmosphérique et déchiffrer ses vibrations reçues et senties par son corps. Grâce à cette contiguïté, le corps se révèle à lui-même et reconnaît ses envies et ses besoins : « *Une maison qui n'invitait qu'à l'amour et à la paresse et peut-être à l'écriture.*[2] » L'atmosphère éveille le corps sensuel de la narratrice, et l'expérience respiratoire s'allie à une excitation des sens. À cette définition s'ajoute un concept ; celui de l'immobilité du corps : cet état de communion permanente avec l'univers par la médiation des sens impose la nécessité de s'arrêter à ce que l'on voit, respire et touche. L'exercice de la sensualité ne va donc pas sans une certaine lenteur, un arrêt momentané du corps, nécessaire au déploiement des sens, d'où l'état d'immobilité dans lequel se trouve la narratrice et qui vient servir sa sensualité spontanée :

> […] *je m'assis pour contempler la mer. Son odeur, exacerbée par une nuit de flux et, de reflux montait vers moi, sauvage, insufflant à mes sens une mystérieuse envie d'étreintes.*[3]

[1] *Le chaos des sens,* op. cit., p. 120.
[2] Ibid., p. 122.
[3] Ibid.

Le corps est donc une enveloppe *perméable* à l'univers qui l'entoure et qui le pénètre en un mouvement incessant de l'extérieur vers l'intérieur, comme le montrent les nombreuses manifestations des sens.

Ce désir d'une communion harmonieuse avec l'environnement et l'autre se fait également sentir par les manifestations de l'odorat. En effet Hayat s'attarde sur les parfums des hommes qu'elle côtoie : « *Ce fut peut-être son parfum ou son odeur de tabac qui me troubla le plus.*[1] » « *Lorsqu'il me tendit la coupelle, d'étranges sensations m'assaillirent. Son parfum embrasa mes sens…*[2] » L'activité respiratoire révèle la capacité du corps de capter les odeurs, les parfums et réagir en plaisir ou en déplaisir, mais permet aussi une approche et un contact avec l'autre :

> *Des effluves de son parfum me parvenaient, par bouffées, portés par le souffle rapide de la voiture*[3].

Les effluves de l'amant, agréables, n'apparaissent que dans l'intimité du rapprochement entre lui et Hayat. D'autre part, le parfum peut s'incruster dans les sens et s'intégrer dans la mémoire olfactive : « *Qui extirpera ton parfum de mes sens ?* [4]» s'interroge Khaled, le narrateur de *Mémoires de la chair*, pour qui le parfum de sa bien-aimée lui annonçait et anticipe la venue de cette dernière : « *Voilà ton parfum qui te précède au dixième étage*.[5] » ou

[1] Ibid., p. 46.
[2] Ibid., p. 61.
[3] Ibid., p. 63.
[4] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 155.
[5] Ibid., p. 137.

encore lui en évoque rétrospectivement la présence : « *Ton parfum était dans le hall, dans l'ascenseur, il m'indiquait le chemin de l'appartement.*[1] »

Entre Hayat et son amant, le parfum acquiert le statut d'un marqueur identitaire : « *Notre aventure avait en effet commencé par un mot et une odeur. Peut-être, même seulement par cette odeur, sans laquelle je ne l'aurais pas reconnu.*[2] » Lié à la nature affective de leur relation désormais révolue, le parfum de son amant constitue un vestige du passé, un souvenir que la narratrice ne s'arrête pas de ranimer :

> *Je rentrai chez moi dépouillée de tout désir. Il ne me restait de cette histoire qu'un parfum dont mon corps gardait 1'empreinte et dont je me vaporisais pour provoquer la mémoire. L'odeur… c'est ce qui survit le plus longtemps à l'absence de l'autre.*[3]

D'autre part, la perméabilité du corps aux vibrations sonores ou musicales apparaît donc fort voisine de son ouverture aux odeurs ou aux éléments atmosphériques. Cette perméabilité nous fait penser à une « *passivité sensorielle*[4]» avec laquelle notre corps apparaît comme un réceptacle rassemblant les sons qu'il reçoit. Non seulement, il les reçoit mais subit aussi leurs pouvoirs. Comme dans ce passage du *Chaos des sens*, où la musique exerce un pouvoir subtil sur les corps des amants et opère, par sa lenteur, un effet de freinage sur l'ardeur des sens :

---

[1] Ibid., p. 195.
[2] *Le chaos des sens,* op. cit., p. 225.
[3] Ibid., p. 321.
[4] *Physique de Colette*, op. cit., p. 32.

Nous étions au bord d'un baiser quand cette musique s'éleva. Ondoya vers nous, nous submergea, lente, lascive. Puis s'emplit d'une nonchalance qui contrecarrait la violence du désir.[1]

La pénétration et la rémanence des vibrations se traduisent par une (ré)activité du corps, et révèlent que le rapport à la musique est associé à une ivresse sensorielle et une expérience dionysiaque :

Esquissant un pas de danse sur la scène de la passion, sous une averse, au crépuscule, des pieds nus nous infusaient leur cadence exaltée, aussi célestes que notre attirance.[2]

Nous pouvons remarquer que l'expérience auditive peut s'associer avec d'autres expériences sensorielles. Ainsi le contact auditif avec la voix de la bien-aimée est associé chez Khaled à tout un « imaginaire » de soif :

Ta voix peut-être, l'habitude de boire ta voix jusqu'à l'ivresse. Ta voix me parvenait en cascade d'amour et de musique, et m'inondait de plaisir. Wachek? *Comment vas-tu ? disait la voix de l'amour au téléphone.* [1]

[1] *Le chaos des sens,* op. cit., p. 245.
[2] Ibid.

L'influx vocal s'associe à l'image du liquide, tantôt celle de l'eau (*cascade),* tantôt celle de l'alcool (*l'ivresse*). Dans les deux cas, ce liquide vient étancher la soif imaginaire et symbolique du narrateur tout en lui procurant du plaisir.

Ensuite, l'espace auditif fait prévaloir des sensations cutanées comme le fait sentir cette interrogation de Khaled comme le fait sentir la suite : « *Comment vas-tu ? disait la voix de l'amour. Elle posait sur moi une couverture de baisers* […][2] » La voix de la bien-aimée fonctionne comme catalyseur de l'imagination du narrateur, et surtout provoque la jubilation :

> *Ta voix résonna au téléphone le lendemain, vers neuf heures, cascade de joie et pluie de jasmin sur mon oreiller. Ta voix m'ouvrit grandes les fenêtres de la chambre et posait sur moi un baiser matinal.* [3]

Dans ces images, l'imagination s'est adhérée au sensible pour donner de la matière à l'influx vocal ; cette voix apparaît comme un élément (humain ou divin) autonome, capable d'accomplir des actes (*ouvrit, posait).* C'est une voix qui a des traits maternels car elle protège, berce et permet un retour au paradis perdu, celui de l'enfance :

---

[1] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 155.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 118.

Elle (la voix) […] *me veillait la nuit, candélabre de passion, quand les lumières s'éteignaient, me ramenait à l'enfance en me chantonnant des berceuses pour m'épargner la peur de l'obscurité, de ma solitude et de mon âge.*[1]

Les vibrations de la voix et de la musique ont donc leur effet sur le corps tout comme le regard. Le sens de la vue s'impose comme l'expression la plus présente de la sensualité des personnages chez Mosteghanemi. L'œil est bien présent dans le texte tantôt comme sujet du regard sensuel, tantôt comme objet de sensualité. Pour le premier cas, nous remarquons que les narrateurs prennent souvent la position d'observateur dans l'œuvre. Position dont se réclame Khaled de *Mémoires de la chair* qui gardait une distance entre lui et sa bien-aimée lors de son mariage :

Le voile de mes propres larmes, la foule des invités m'éloignaient trop de tes yeux pour savoir si tu pleurais. Je me suis contenté de te regarder de loin, dans ton dernier rôle! Tu avançais, princesse légendaire, si tentante, si appétissante, objet de fascination et d'éblouissement pour tous les regards. Tu étais émue et émouvante, modeste et fière. Te voilà, comme d'habitude, désirée par les hommes, enviée par les femmes qui t'entourent. Comme d'habitude, je suis fasciné.[2]

L'œil sensuel du narrateur observe la femme qu'il aime avant qu'elle soit « donnée » à un autre homme. Il s'attarde à sa démarche, son allure et ses habits traditionnels de mariée constantinoise, comme pour vivre un dernier éblouissement, une dernière épreuve d'amour :

[1] Ibid., pp. 155-156.
[2] Ibid., p. 292.

Quand tu passeras près de moi, quand tu passeras; avec ta démarche de jeune mariée, c'est sur mon corps que tes pieds teints au henné passeront, et les bracelets d'or de tes chevilles tinteront en moi, et réveilleront ma mémoire. […] *Ta gandoura brodée de fils d'or, pailletée d'or, est un poème écrit une génération après l'autre sur le velours pourpre. C'est cette ceinture d'or autour de tes hanches qui te confère cette allure féminine et désirable.* [1]

La sensualité qui fait regarder longuement les détails des habits de la mariée et sa démarche recèle sa féminité et témoigne donc du désir toujours ardent du narrateur de posséder ce corps qui ne lui appartiendra jamais. Ce désir inassouvi va s'inscrire dans la chair et dans la mémoire de Khaled : (*C'est sur mon corps que tes pieds teints au henné passeront, et les bracelets d'or de tes chevilles tinteront en moi, et réveilleront ma mémoire.)*

Lié cependant à un moment de souffrance, le regard permet une certaine union, réellement impossible, avec une femme désormais « *interdite* » : (*Je l'aime. Même à cette heure si tardive de la souffrance, j'avoue que je l'aime encore... et qu'elle est à moi.)*[2]avoue Khaled qui n'arrive pas à faire taire sa souffrance et son désir en regardant Hayat passer près de lui. C'est à travers ce regard sensuel que le corps du narrateur vit une communion sensuelle avec le corps de sa bien-aimée : une communion qui s'exprime en désir souffrant.

[1] Ibid., pp. 296.
[2] Ibid., p. 298.

D'autre part, cette sensualité peut s'associer à la consommation en nous rappelant que le rapport au corps de l'autre est évidemment, et avant tout, rapport à l'autre comme corps, et comme *« corps dévorable. »*[1] : « *Tu ne cessas de le dévorer des yeux tout au long du repas, ne mangeant rien d'autre que lui.* »[2] Ainsi l'œil jaloux de Khaled observe le regard sensuel de sa bien-aimée dévorer le corps d'un autre homme.

Avec la même jalousie, il observe les yeux du mari de cette dernière la dévorer lors d'un dîner familial : « *En ce moment où un autre homme se trouvait à tes côtés, te dévorait des yeux, comme si toute une nuit avec toi ne lui avait pas suffi..*[3] » C'est une sensualité dévoratrice qui se manifeste dans le regard, créant ainsi une sorte d'*intersensorialité* ou de *polysensorialité* qui fait du corps un *mixeur de registres sensibles*[4].

L'œil comme catalyseur de sensualité est également présent dans l'œuvre de Mosteghanemi. Il s'agit certainement de l'œil aimé, observé par l'amant. C'est un œil qui captive, éblouit ; Khaled semble sensible aux reflets des yeux de sa bien aimée, il les capte et en déchiffre le changement : « *Qu'est-ce qui m'avait alors le plus ému ? Tes yeux qui, en se posant sur moi si j'étais une toile, avaient changé de couleurs sous les lumières.*[5] ». Un œil dont le tempérament variable ainsi que la douceur trouble le corps regardant. Khaled décrit son agitation devant les yeux sensuels de sa bien-aimée dont la couleur est rendue plus impressionnant sous la lumière :

[1] *Physique de Colette*, op. cit., p. 87.
[2] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 189.
[3] Ibid., p. 307.
[4] *Physique de Colette*, op. cit., p. 76.
[5] Ibid., p. 77.

> Puis je t'avais regardée dans les yeux. C'était la première fois que je les regardais sous la lumière. J'avais le sentiment de les découvrir, et j'en fus troublé…non pas tels que la première fois mais plus clairs encore, plus beaux, profonds et sereins à la fois. [1]

Le narrateur subit la douceur des yeux de la bien-aimée ainsi que leur charme ambigu qui intrigue et captive : « *Dans tes yeux …il y avait une invitation à je ne sais quoi…il y avait la promesse vague de quelques aventures. J'y voyais une délicieuse noyade …* [2] »

Pourtant, la sensualité ne se contente pas uniquement de privilégier telle zone anatomique, de faire valoir tel organe. Parfois elle envahit tout le corps sans une intervention extérieure. Ainsi elle est vécue dans la chair tel un trouble intime et profond, comme dans ce passage où Hayat la narratrice du *Chaos des sens* se réveille avec une sensualité dominante :

> *Pourtant, au matin, j'étais prisonnière de mon corps. Ma sensualité et lui s'éveillaient à l'unisson. Emmitouflée dans l'odeur du désir, je demeurai quelques instants sous le drap d'une indolente et féminine paresse. Immobilisée par une brusque bouffée de plaisir que la mer avait portée jusqu'à mon lit pour m'exciter, et à laquelle je m'abandonnai.* [3]

Dans ce passage, la sensualité semble autonome *(Ma sensualité et lui s'éveillaient)* même si les facteurs atmosphériques viennent favoriser sa manifestation (*une brusque bouffée*

[1] Ibid., p. 138.
[2] Ibid.,p. 58.
[3] *Le chaos des sens,* op. cit., p. 122.

de plaisir que la mer avait portée jusqu'à mon lit pour m'exciter). La sensualité semble être un état d'aptitude au plaisir, associée surtout à la paresse qui devient elle-même sensuelle. Cette même paresse, état physique liée à l'immobilité, apparaît dans le texte comme un attribut féminin (*indolente et féminine paresse)*.

En même temps le lien entre paresse et sensualité semble être régi par la temporalité ; Hayat est frappée par *une sorte de lassitude,* au moment de la sieste, un besoin de sommeil dont elle ignore la cause. Elle n'est pas la seule qui cède à cette lassitude, mais les femmes en général cèdent à cette paresse :

> *Pourquoi de puissantes ondes de désir parcourent-elles chaque après-midi, comme à nul autre moment du jour, les chambres où des femmes en négligé oscillent entre la paresse et l'ennui ?*[1]

Le corps féminin obéit à cette paresse qui apparaît comme fatalité liée au temps (*chaque après-midi)* et le désir y est présent sous forme ondulatoire (*puissantes ondes*) envahissant l'atmosphère.

Autrement que sous cette forme ondulatoire, le désir peut se manifester sous forme vibratoire comme le frisson chez Khaled dans *Mémoires de la chair*. Le désir, le manque, et le besoin chez lui sont vécus comme une révolution corporelle, comme « *le corps frémissant de désir*[2] » qui va se canaliser et se décharger par les doigts sous forme de besoin impérieux de peindre :

---

[1] Ibid., p. 125.
[2] *Mémoires de la chair*, op. cit., p.277.

Je n'avais plus besoin de femme. Le mal passait dans mes doigts, et soulageait mon corps. […] *Seule une toile pouvait contenir mon être.*[1]

Le corps se découvre donc dans *sa densité interne*[2] par ses désirs, certes, mais aussi par ses troubles et ses souffrances. Le frisson de Khaled n'est qu'une perturbation interne qui se manifeste dans la périphérie. Ce désir manqué transit son corps comme « mal – être » et passe par ses doigts. Mais la réponse organique la plus adéquate à ce « mal », c'est le raidissement de sa main avant le mariage de sa bien-aimée : *Ma main se raidissait de colère. J'étais même incapable de me raser et de me préparer pour cette fête-deuil.*[3] Nous remarquons ici la dimension psycho-somatique que prend la souffrance du narrateur, ainsi son repérage organique dans les muscles de la main. Cet organe semble *s'autonomiser* pour exprimer sa révolte.

Ce genre de réaction organique, on l'a repéré chez Hayat devant *un vertigineux abysse de vallées rocailleuses et hostiles*[4]. Le vertige, cet état aussi vague provoqué par l'espace, conduit semblablement à des localisations précises : *J'étais sujette au vertige. Soudain mes jambes se dérobaient sous moi*[5]. De tout le corps, ce sont les jambes qui, autonomes, expriment et transitent le vertige.

Cette localisation organique des affects peut remonter jusqu'à la gorge et modifier la nature de la voix, tel est le cas d'Hayat qui a assisté à l'assassinat de son chauffeur :

Je sursautai et me retournai, effarée. […] *La flaque de sang s'élargissait et ma voix se brisait.*[6]

---

[1] Ibid., pp. 279-280.
[2] *Physique de Colette*, op. cit., p. 50.
[3] *Mémoires de la chair*, op. cit., Ibid.
[4] *Le chaos des sens*, op. cit., p.93.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 95.

Le rendu biologique de l'état de choc et l'affolement de la narratrice atteignent la voix. Nous notons ici l'altération du timbre retenue par la romancière pour exprimer une émotion forte comme l'affolement.

Comme nous l'avons constaté plus haut, les émotions peuvent provoquer différentes réactions corporelles. Mais parfois l'intensité émotive peut désaffecter le corps *par un excès d'affect*[1]. Ainsi un sentiment de vide ou de dés-affection peut apparaître après une crise affective. Hayat, délabrée par l'absence de son amoureux et par la mort d'Abdel-haqq, abandonne son carnet sur la tombe de ce dernier et passe ensuite par un sentiment de vide :

> *En réalité, je ne ressentais rien. Rien du tout. Brusquement, comme lorsque l'électricité saute à la suite d'une hausse de tension, mes sensations se figèrent, et la scène qui se déroulait cessa de me concerner*[2].

Les sensations figées et l'incapacité d'éprouver suggèrent un corps absenté, silencieux, affecté de négativité et d'indifférence. Nous retenons ici cette expression éminemment physique du vide. Il y a dans ce sentiment de vide non seulement un détachement de la réalité, mais aussi un manque puisque le corps est privé soudainement de sensations.

[1] *Physique de Colette*, op. cit., p. 49.
[2] *Le chaos des sens*, op. cit., p. 318.

Nous avons tiré quelques exemples de cet enchevêtrement entre registres sensoriels, sensuels et biologiques, et observé la subtilité avec laquelle Mosteghanemi rend compte du corps en tant que champ biologique traversé par les multiples sensations que le monde extérieur suscite. Ce corps est également ébranlé par des incidents intimes et intérieurs.

Nous avons capté une présence du corps qui « *se dit* », qui raconte sa propre expérience et que l'on « *sent* » dans l'écriture, même s'il est « invisible » car c'est lui qui parle. À travers cette présence du corps « *écrit* », la romancière transmet sa propre sensibilité qui s'avère être une ressource essentielle de l'acte d'écrire. Pour cet aspect, nous faisons référence à l'ouvrage de Béatrice Didier *L'Écriture -femme.* Pour cette critique, la modernité de l'écriture féminine se situe dans l'acceptation, par la femme, des émotions qui la submergent ; l'écrivaine dit son corps, dit les sensations qui sont les siennes :

> *La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît conne neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même.* […] *On assiste alors à un renversement : non plus décrire* […] *mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples.*[1]

[1] Didier, Béatrice, *L'Écriture -femme*, Paris, PUF, 1999 (éd. or. 1981), p. 35.

Il convient maintenant de déplacer quelque peu la visée de nos analyses pour nous intéresser aux liens qui se tissent entre corps et écriture, et explorer le texte en tant que corps, une *chair linguistique*[1].

I- 2- L'écriture comme expérience charnelle :

Au-delà du corps et des sensations qui passent par l'écriture, c'est l'écriture elle-même qui est vécue dans la chair de l'écrivain. A ce propos, Mireille Calle-Gruber, dans un article intitulé *Le Livre d'Algérie*[2], développe ce lien particulier, presque de l'ordre du vital, entre l'écriture et l'écrivain :

> *Jetant des ponts par-dessus les ruptures, les hyperbates successives dessinent en filigrane la séquence : J'ai…eu…vécu…fait…été… tous les mots. Non pas parler écrire, mais « être » les mots. Les vivre. Les souffrir. Où il y va de la « passion » de la langue, à même le corps, le cours de l'existence.* […] *désir, aura, lancée par quoi les signes de la chair, de l'écrire, du penser, ont à « faire » ensemble. Telle est la langue de la création. L'expression « je suis un corps qui a joui de la création » dit admirablement l'exercice d'une pratique qui fait plis innombrables. Certes, « jouir » connote le plaisir, mais aussi avoir la jouissance, le libre usage, des biens de la terre.* […] *Ainsi l'écrivain qui participe « de » et « à » la création est-il partie prenante, de*

[1] Irma Garcia, *Promenade femmilière*, Paris, Des Femmes, 1981, p.9.
[2] Calle-Gruber, Mireille, « Le Livre d'Algérie » in *Expressions maghrébines*, Hélène Segarra .dir., Vol. 2, N°2, hiver 2003, p.17-30.

parti pris. Il est « prise d'écriture », comme il est prise d'eau, prise d'air, prise de terre. Autrement dit : vecteur d'énergie. [1]

Qu'en est-il donc quand il s'agit de l'écrivain-femme ? En effet, les revendications féminines actuelles réclament la valorisation du féminin. Sur le même plan elles conçoivent l'œuvre de la femme comme lieu où s'exprimerait la puissance de la chair.

Il est évident que l'écriture pour la femme est une expérience vitale, et que l'acte scriptural est lié intiment à son corps. Dans son livre *Promenade femmilière*[2] Irma Garcia dégage ce rapport étroit, ce don total du corps dans l'écriture et constate à ce propos que :

Dans l'écriture, les femmes traduisent leur nouvelle expérience d'un langage qui ne cesse de traverser leur corps.[3]

2- 1- La venue à l'écriture

Mosteghanemi a démontré ce passage de l'écriture à travers le corps en construisant l'intrigue du *chaos des sens* autour d'une activité scripturale. Elle met en scène Hayat, une narratrice - écrivaine qui rédige un récit d'amour. La venue à l'écriture pour cette dernière met en jeu tout le corps. Il s'agit d'un déclic lié à un carnet que la narratrice a trouvé par hasard à la papeterie :

[1] Ibid., p.26.
[2] *Promenade femmilière*, op. cit.
[3] Ibid., p. 16.

Ainsi me suis-je arrêtée devant ce carnet, poussée par un élan qui me dépassait, harponnée par cet objet que ne différenciait des autres articles de la papeterie que la conviction - ou l'illusion – qu'il me ramènerait à l'écriture.[1]

Elle décrit ce déclic comme un incident corporel intime et surtout ambigu d'origine :

Dès le premier instant, je me suis sentie vibrer à l'unisson de ce carnet, et j'ai su que sur ses pages blanches reliées par une spirale métallique et protégées par une couverture brillante, noire et unie, j'écrirais un beau texte.[2]

Dès les premières approches de l'écriture se dégage donc l'implication du corps dans l'entreprise de l'écriture. Cette implication est présente chez Hayat aux moments où le désir présent dans le corps bloque le passage à l'écriture :

Le désir qui m'habitait m'empêchait de réfléchir. Il m'enflammait, me brûlait les doigts, m'interdisait d'écrire. [3]

Le corps perçu comme malade de désir ne peut s'engager dans l'entreprise de l'écriture. Ainsi l'écriture ne peut pas se réaliser sans que le corps soit prédisposé à ce fait. Comme dans ce passage où Hayat décrit l'impossible venue à l'écriture :

L'évoquer ainsi réveillait mon désir de lui. J'essayais de le fuir en écrivant. Mais la main a une mémoire, et les questions taillées dans la chair de l'absence ne cessent de nous tarauder. Et je ne comprenais pas comment un corps qui n'était pas

[1] *Le chaos des sens,* op. cit., p.24.
[2] Ibid.
[3] Ibid. p.164.

parfait, un corps mutilé, pouvait m'obséder au point de gâcher ma sérénité et de m'empêcher d'écrire pendant des jours.[1]

De même, la main agit comme membre autonome et par son insoumission elle somatise la tension interne engendrée par le désir affamé.

Cette difficile approche de l'écriture apparaît également chez Khaled s'apprêtant à écrire son histoire d'amour sous forme de roman adressé à sa bien-aimée. Devant les feuilles blanches, il est pris par une angoisse qui traverse tout son corps et finit dans sa main :

> *D'où vient cette angoisse ?* […] *Pourquoi les mots me fuient-ils comme auparavant les couleurs ?* […] *Mais pourquoi le frisson de la peur ankylose-t-il ma main et m'interdit d'écrire ?*[2]

L'idée d'un blocage devant la page vierge et le difficile accès à l'écriture vient se mêler à l'engagement entier du corps. Cette hésitante venue à l'écriture et cette sensation contournée témoignent d'une écriture qui tient au corps : *Les phrases s'entrechoquent dans ma tête. Celles que tu n'aurais jamais imaginées.*[3] Le verbe « *s'entrechoquer* » témoigne d'une tension interne qui n'est qu'une préparation à l'écriture. Le corps vit l'écriture, celle-ci en découle. L'envie d'écrire est d'abord un appétit du corps, comme l'exprime le narrateur :

> *Je considère ce que j'ai écrit jusque-là comme une préparation à l'écriture, un débordement d'appétit... pour ces feuilles que j'ai si longtemps rêvé de noircir*.[4]

---

[1] Ibid., p. 286.
[2] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 11.
[3] Ibid., p.12.
[4] Ibid., p. 22.

Le débordement d'appétit annonce une faim d'écrire et révèle combien l'écriture est liée au corps et par-là à la vie. Cette idée de faim pour l'écriture a été développée par Irma Garcia qui, à travers son analyse des textes écrits par des femmes, démontre que :

> […] *dans les textes des femmes se révèle ce besoin d'associer l'écriture à une nourriture, comme si elle possédait une valeur nourrissante et nourricière qui ferait vivre le corps.*[1]

Cette connotation de l'écriture comme nourriture est reliée à l'idée de la « faim d'écrire » exprimée dans le texte de Mosteghanemi. Cette sensation de faim noue de manière organique le corps à l'acte d'écrire.

D'autre part, l'acte d'écrire est assimilé dans le texte à l'acte d'amour et doit s'accomplir dans l'intimité :

> *Je n'ai jamais compris comment on peut écrire dans un café ou dans un train, sans se soucier de l'intimité que requiert cet acte. Écrire dans un lieu public, c'est comme faire l'amour sur un lit qui grince, c'est permettre aux autres d'épier de loin tous nos états d'âme, toutes nos sautes d'humeur devant la feuille blanche.* [2]

Mais cette proximité entre l'acte d'amour et l'acte d'écrire devient plus forte dans le cas de Khaled. En écrivant son histoire d'amour, il accomplit l'acte d'écrire dans l'intimité du noir :

---

[1] *Promenade femmilière*, op. cit. p. 27.
[2] *Le chaos des sens*, op. cit., p. 56.

Je déteste le côté indiscret et gênant du soleil matinal. Je préfère t'écrire dans le noir. Mon histoire avec toi est une pellicule sensible à la lumière parce que tu es une femme née dans mes labyrinthes secrets, parce que tu es une femme que j'ai possédée en secret. Je ne peux écrire sur toi que fenêtres closes et stores tirés. Me ravit la vue de la pile de feuilles noircies la veille, une nuit vouée à la folie. Elle est pour toi cette nuit, je te l'offre, sous une forme plus élégante, celle d'un livre.[1]

À travers ce passage nous sentons poindre l'idée d'une certaine parenté entre l'acte d'écrire et la libido du narrateur. Ces liens secrets qui existent entre « écriture » et « libido » entretiennent une notion de l'écriture en tant que possession sexuelle : « *tu es une femme que j'ai possédée en secret. Je ne peux écrire sur toi que fenêtres closes et stores tirés* » dit Khaled qui ne peut posséder le corps de sa bien-aimée que dans ses fantasmes, et qui trouve dans l'acte d'écrire une reconquête de ce corps interdit. Et par-là il accomplit un acte d'amour *littéraire* : « *Elle est pour toi cette nuit, je te l'offre, sous une forme plus élégante, celle d'un livre* ». L'exercice mental de l'écriture est ressenti comme un processus physique un peu particulier, celui de l'acte d'amour. En même temps cet exercice est à la fois un acte sublime et transposé qui se voit non pas seulement comme étreinte mais aussi un don, un don de soi.

Cependant ce caractère libidinal de l'écriture s'abrite derrière *la fausse simplicité naturelle du besoin*[2] tel « *le besoin d'écrire*[3] » qui conduit Hayat à reprendre l'écriture là où *l'encre s'est tarie.*[4] Mais si ce « *besoin* » peut manifestement rattacher « *écrire* » à l'ordre biologique, il nous invite d'autre part à chercher ses origines dans le « *féminin* », et à déceler les signes d'une écriture - procréation dans le texte.

[1] *Mémoires de la chair*, op. cit., p. 35.
[2] *Physique de Colette*, op. cit., p.130.
[3] *Le chaos des sens*, op. cit., p. 211.
[4] Ibid.

2- 2- Création et procréation

L'acte d' « écrire » dans les textes de Mosteghanemi ne s'allie pas seulement au désir et à l'ordre libidinal, mais aussi il est vécu comme « enfantement ». De ce point de vu, des liens de maternité viennent nouer la « mère – auteure » à son « texte – enfant ». Nous sentons cette maternité quand l'écriture surprend Hayat après deux années de silence. Cette dernière rentre avec son carnet pour écrire en secret un récit d'amour :

> *Je suis rentrée avec en courant. Je l'ai caché comme on cache une accusation, pour ne le sortir qu'avant-hier et y coucher cette nouvelle dont le titre pourrait être «L'homme au manteau ».*[1]

Le verbe « coucher » fait référence au geste maternel de bercer et coucher un nouveau-né et connote la relation de tendresse qu'Hayat entretient avec son texte.

À travers l'écriture, la femme écrivaine recherche à découvrir son propre féminin. Nous constatons à travers la lecture du *Chaos des sens* que le rapport à l'écrit est d'abord vécu comme un rapport charnel et spécifiquement féminin, un accouchement : c'est donner la vie aux mots et par-là au texte littéraire. Cet amalgame entre « écrire » et « enfanter » est très présent chez Hayat qui, stérile, trouve dans l'écriture une sorte de procréation :

> *Je l'avais suivie pendant deux ans, sans réelle conviction, sans même éprouver le véritable désir de « guérir» de ma stérilité. Je dois reconnaître que j'obtempérais par curiosité, peut-être par soumission, voilà tout. Il m'arrive d'aimer cette*

[1] *Le chaos des sens,* op. cit., p.24.

soumission. Elle me permet d'observer le monde sans effort. Comme si je n'étais pas concernée. En réalité, durant tout ce temps, j'écris. En silence.[1]

Face à sa stérilité, la narratrice ne manifeste aucun intérêt de guérison : «*sans même éprouver le véritable désir de « guérir» de ma stérilité »*, et ne cherche pas une issue à cette « infirmité » sociale. Nous comprenons par-là que l'écriture fonctionne comme substitut de l'enfantement, en même temps qu'elle constitue un moyen de combler le manque d'enfants. Hayat s'abrite dans l'écriture pour faire face à cette impossibilité de donner, de son corps et de sa chair, réellement la vie. Les mots libérés du corps, lui permettent de se libérer de sa condition de femme stérile.

Au-delà de l'autodéfense, l'écriture correspond à une transgression. Écrire, lorsque l'on est une femme, c'est entrer dans un monde de l'interdit, céder à une volonté d'enfreindre cet interdit pour se dire. C'est pour cela que nous voyons Hayat courir cacher son carnet pour y écrire son récit en secret: « *Je l'ai caché comme on cache une accusation*[2].» Ici l'écriture est ressentie par son auteure comme délit. Béatrice Didier s'interroge, dans son livre *L'Écriture -femme* sur cette infraction commise par la femme qui écrit :

La femme ressent le temps de l'écriture comme un temps volé à l'homme et éventuellement à l'enfant. L'écriture est souvent cachée, occultée, non pas tant parce qu'elle est absolument interdite, mais parce qu'elle est ressentie comme coupable. Écriture de nuit, pour cette raison aussi: on se sent moins fautive, si le temps est pris sur le sommeil.[3]

[1] Ibid., p. 83.
[2] Ibid., p. 24.
[3] *L'Écriture -femme*, op. cit., p.16.

Nous remarquons cette « *écriture de nuit* » dans Le chaos des sens, dans les passages où Hayat s'apprête à écrire la nuit :

> *Ce soir comme d'habitude, je me préparais à écrire en silence, en regardant mon mari quitter son uniforme militaire pour s'habiller de mon corps pendant quelques minutes, avant de basculer dans le sommeil.*[1]

Outre la culpabilité, nous voyons dans ce passage que la nuit correspond aussi à la solitude, au silence et à l'imagination. Elle est le temps des noces secrètes de l'écriture.

Cependant cette culpabilité, que les femmes qui écrivent tentent à tout prix de maîtriser voire de dépasser, est paradoxalement ressentie comme un incroyable moteur de création. Il semble qu'elle leur permette de se rebeller et de faire tomber les tabous :

> *Mon mari, par exemple, n'avait jamais réussi à distinguer les vrais meubles des faux dans un seul de mes romans. Il s'énervait de me voir passer des heures à mon bureau, au lieu de les consacrer à un enfant qui ne venait pas. II n'avait jamais reconnu que ce qui l'exaspérait, c'était l'acte d'écrire lui-même, cette confrontation, cette ruse silencieuse, dont il lui était impossible, malgré ses pouvoirs, de remettre en cause la légitimité. Mais au lieu de me faire-part du fond de ses pensées, il m'avait menée de docteur en docteur et de ville en ville, pour que la maternité devienne ma cause et ma quête première*[2]

Hayat semble exploiter la culpabilité qu'elle ressent ou du moins que son mari lui fait ressentir, comme source de création et de procréation littéraire.

---

[1] *Le chaos des sens,* op. cit., p. 84.
[2] Ibid., p. 83.

Si le texte de Mosteghanemi témoigne des liens biologiques qui nouent le travail de l'écriture au corps de l'auteur- femme, il se présente à nous - lecteurs comme un texte vivant où les mots acquièrent une matérialité, une personnalité et une autonomie. Notre analyse va s'intéresser à présent à cette chair de mots, et rendre compte du façonnage des mots-vivants, des mots-corps.

2- 3- Une chair linguistique

En abordant le terme de « la chair linguistique », nous faisons référence à la réflexion d'Irma Garcia qui analyse le langage dans l'écriture des femmes, et fait ressortir son aspect de langue en travail :

> *Il faut bien voir que ce travail s'inscrit dans une perspective commune aux femmes qui tentent de créer un outil nouveau, malléable* […][1]

Cet « *outil malléable* » finit par être assimilé à une « *chair linguistique* » :

> *Tout se passe comme si la nature linguistique devenait chair linguistique en passant par le fin tamis du corps des femmes. C'est cette différence que laissent entendre les textes féminins.*[2]

Cette matérialité du langage, ce pétrissage de l'écriture se retrouve chez Mosteghanemi. La narratrice du *chaos des sens* témoigne de cette matérialité, quand elle se définit comme :

[1] *Promenade femmilière*, op. cit., p. 9.
[2] Ibid., pp :117-118.

Une femme dont le manteau était tissé de mots étroits qui collaient au corps, de phrases courtes qui atteignaient à peine le genou des questions. J'avais toujours été une enfant mince avec de grandes questions, entourée de femmes corpulentes pleines de réponses obèses. [1]

Comme une peau ou un habit, les mots s'unissent au corps d'Hayat. Cette dernière entretient un rapport de corps à corps avec eux comme s'ils n'en étaient pas séparés, qu'ils viennent et vivent d'elle. Mais la matérialité du mot est beaucoup plus claire quand la narratrice parle d'un mot comme s'il s'agissait d'un être vivant. :

Toute la nuit, je luttai contre ce serpent. Je découvris peu avant l'aube que «Non» est une vipère, pourvue de sept têtes. Il suffit d'en trancher une pour qu'un autre « non» surgisse et brandisse devant nous... pour une raison quelconque une autre interdiction, une autre mise en garde. Pourtant, je finis par vaincre la bête et mordis dans la pomme du désir sous les yeux du serpent.

J'avais rendez-vous avec « Oui». Tout mon être respirait le « oui ».

Ô monde qui s'éveillait radieux - c'était si rare! - qui t'avait informé de l'avènement du « oui» ?[2]

Le mérite de Mosteghanemi est de visualiser le mot en transformant l'abstraction pure en une imagerie animale. Les verbes « *luttai* », « *surgisse* », « *brandisse* » marquent la difficulté d'envisager le mot devenu rebelle et menaçant. Alors que les verbes « *respirait* »,

[1] *Le chaos des sens*, op. cit., p. 107.
[2] Ibid., p. 219.

« s'éveillait » connotent la rencontre positive avec un mot bienveillant, de même que les mots « *rendez-vous* », « *avènement* » procèdent à une personnification des mots.

D'autre part, nous remarquons que le mot apparaît comme une unité linguistique dotée d'une vie et d'une personnalité, mais ne se réfère à aucun signifié ; comme dans ce passage où les mots semblent remplir la fonction des habits qui couvrent le corps et dont l'absence le dénude :

> *Le voilà revenu…Ses paroles l'habillent. Ses silences le dénudent.*
> *Tandis qu'elle, par lassitude, s'épuise à enfiler ou enlever les mots… à la hâte.*
> *La voici, à présent la voix nue, qui revêt maladroite les mots des retrouvailles. Elle voudrait comme toujours enfouir sous des bavardages le froid qu'elle ressent face à lui.*[1]

Mosteghanemi transforme le mot en une représentation visuelle et tactile. Le mot passe d'un univers abstrait à un monde du concret. La matérialité des mots en tant que tissus ou peau devient une constante dans le texte. Citons à titre d'exemple ce passage où Hayat assimile le choix des mots par l'écrivain au choix des habits :

> […] *nous nous habillions de mots que nous choisissons, comme nous choisissons nos vêtements, selon notre humeur et nos intentions. Il y a aussi ces mots sans couleur, d'une transparence scandaleuse. Comme robe mouillée sur le corps d'une femme. Ce sont incontestablement les plus dangereux, parce qu'ils nous collent au corps et finissent par nous habiller comme une seconde peau.*[2]

[1] Ibid., pp :11-12.
[2] Ibid., pp : 29- 30.

Dans ce passage, nous constatons que la romancière montre l'aspect négatif que comporte l'écriture. Dès lors, l'entreprise de l'écriture inspire la méfiance surtout quand les mots deviennent menaçants : « *Ce sont incontestablement les plus dangereux* ».

Ainsi, sous leurs formes anonymes, les mots peuvent être des *mots-guillotine*[1] ou des *mots tranchants*[2]. De même pour les jeux du langage, de par leur péril, prennent l'allure d'un combat comme ce tête-à-tête amoureux qui se transforme brusquement *en une silencieuse joute sentimentale, livrée à l'arme blanche d'une langue soigneusement affûtée.*[3] À partir de cette idée de dangerosité des mots, nous constatons que le corps du texte est émaillé des mots retenus au bout de la langue, des non-dits comme nous le voyons dans ces phrases: « *Mais face à lui, elle retient ses questions ou les confie toutes d'un trait, sans voix, aux vibrations d'un silence que lui seul sait déchiffrer.*[4] » « *Elle voudrait savoir entre quelles réponses il hésite, celles qu'il taira faisant corps avec celles qu'il donnera.* [5] »

Dans le jeu de langage dangereux, le silence devient le synonyme de cette retenue des mots :

> *Entre deux sourires, il noue sa question autour de son cou, élégante écharpe tissée de mensonges, et se replie dans son silence. Veut-il protéger les mots du froid ou la protéger, elle, des questions ?*[6]

D'autre part, le silence lui-même acquiert, comme les mots qu'il emprisonne, une matérialité ; nous le constatons dans cette phrase : « *En reboutonnant son manteau. En se rhabillant de*

[1] Ibid., p. 17.
[2] Ibid., p. 19.
[3] Ibid., p. 20.
[4] Ibid., p. 15.
[5] Ibid., p. 21.
[6] Ibid., p. 16.

silence.» ou encore « […] *il laissait en haut de son épais manteau de silence un bouton ouvert sur le rêve.* [1] » Le langage lui-même devient un jeu d'échec où *chacun a choisi sa couleur et son camp, disposé son armée, ses cavaliers, ses tours, dans le champ miné du silence, et s'apprête à lancer l'assaut*[2].

Nous avons vu comment les mots, non chargés de leur fonction sémantique, sont rendus vivants, encastrés dans le texte devenu lui-même *une chair linguistique*.

À travers l'analyse des différents éléments que l'œuvre de Mosteghanemi donne à lire, la confusion entre écriture et corps s'affirme: l'écriture est vivante. Elle est objet de désir. Le désir d'écrire. En même temps, elle est l'enfantement des mots. Cet enfantement est si long et si difficile qu'il ne se fait jamais sans risque et sans douleur. L'écriture est donc une abondance, un écoulement des mots. Mais face à la souffrance de produire quelque chose, cette liquidité peut se tarir : « *Deux mois passèrent. Au cours desquels je vécus de rêves frugaux et de brèves gorgées d'encre* […][3] » Et si le texte est un enfant, l'écriture est la nourricière donneuse de liquidité. Si le corps de la romancière est fait de chair, l'écriture possède une dimension charnelle. Nous allons voir maintenant comment *l'écriture-corps* se manifeste chez la romancière camerounaise Calixthe Beyala et comment elle brouille les frontières entre texte et corps.

[1] Ibid., p. 33.
[2] Ibid., p. 20.
[3] Ibid., p. 286.

CHAPITRE II

LES MOTS DU CORPS ET LE CORPS DES MOTS CHEZ CALIXTHE BEYALA

Quand il n'est pas un corpus à déchiffrer, le corps est soumis au pouvoir des mots, ainsi que les mots sont sous l'emprise du charnel. Car si les mots rendent compte du vécu corporel, ils reconquièrent eux-même une dimension charnelle et deviennent matière organique ; la chair du texte.

Une lecture « *organique*[1] » des œuvres de Calixthe Beyala nous permet de déceler les liens qui existent entre le corps et les mots. L'entreprise de l'écriture chez notre romancière place le corps au centre d'une problématique du Dire[2]. Mais elle en fait aussi un élément fondateur de l'écriture : le corps s'engage dans l'acte scriptural et participe à la génération du texte. Ceci ne va pas sans contribuer à construire une *image corporelle* présente dans le champ scriptural.

Dans ce chapitre nous allons consacrer notre analyse à ces « *mots du corps* », par conséquent à l'émergence du corps dans et par le champ lexical, et à ce « *corps des mots* » qui n'est que la dimension charnelle du texte.

II- 1- Les mots du corps ou le rythme biologique de l'écriture :

Les textes de Calixthe Beyala sont riches d'une gestualité vocale qui donne à l'écriture un rythme corporel. Le champ lexical est imprégné d'émanations vocales qui disent beaucoup sur

[1] A l'exemple d' « *écriture organique* » terme développé par Béatrice Didier, nous proposons « lecture organique » pour mieux déceler la présence du corps dans le texte mais aussi pour appréhender ce texte-corps.
[2] Sous cette perspective, nous avons approché le corps chez Beyala comme émetteur de différents discours (sur les genres, la violence, la politique…) mais aussi comme surface ou s'inscrivent ces discours. Sur ce point voir les deux premières parties de cette thèse.

les émotions des personnages mais aussi sur leur gestualité. Les cris, les voix, les conversations et les points d'interrogation font du texte un corps-écrit, où le corporel se mêle au verbal.

1-1- L'oral

L'écriture de Beyala se déploie en un mouvement continuel, traçant le déplacement du corps dans l'espace. Ce déplacement du corps est exprimé dans l'écriture par la circulation de la parole incarnée par la tradition orale ou le « bouche à l'oreille ». À ce propos Zohra Mezgueldi constate que :

L'espace et l'itinéraire dans l'écriture confirment l'irruption du corps dans le champ scriptural, rejoignant ainsi le travail même de l'oralité en mouvement dans la tradition orale dont le principe est justement la parole de l'errance et de la transmission, le « bouche à oreille »… [1]

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, ce lien complexe entre le déplacement du corps et l'oralité se traduit par une circulation de la parole. Celle-ci émane du corps et se propage dans l'écriture. Quand le test de virginité approuve qu'Ateba est vierge, l'information se propage de bouche à oreille dans le QG :

> *Et le Verbe s'engouffre dans le QG. Délire. Psychose. Inutilité. Il se déverse continûment. « Ateba est vierge! Ateba la fille d'Ada est vierge! » « Super! disent les fesses coutumières. Nous aussi étions vierges à son âge.» « Ah ! Si notre fille pouvait*

[1] Zohra Meszgueldi, *Oralité et stratégies scripturales dans l'ouvre de Mohammed Khaïr Eddine*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université Lumière-Lyon 2, 2001, http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/II.htm.

lui ressembler! » Et les mots déferlent dans les bars, dans les chambres, dans les casseroles, sans répit, sans trêve, rien que les mots, le langage de l'homme hissé sous le soleil de midi. Ce langage qui a oublié le verbe originel, qui trottine obstinément d'une bouche à l'autre, d'un pas égal, indifférent aux temps et aux saisons.[1]

La circulation de la parole symbolise la circulation du corps qui la produit. Son écoulement se manifeste dans la syntaxe par l'usage des verbes comme « *déverser* », « *déferler* », « *trottiner* ». Alors que l'aspect perpétuel de cet écoulement s'exprime par des mots comme « *continûment* », « *sans répit, sans trêve* », « *obstinément* ». Le texte porte en lui la transmission incessante de la parole, et par conséquent le déplacement du corps, soit par le choix des verbes et des mots spécifiques, soit par la présence des phrases longues.

D'autre part, le texte transmet l'activité orale de la parole, à travers l'usage d'un langage en acte, puisant ses sources dans la communication orale. Comme dans ce passage prélevé de *Femme nue femme noire* où la bourgeoise, en pleine activité sexuelle, *bavarde à haute et intelligible voix pour tromper les clients qui attendent* chez le boucher ; sa voix s'énonce en fréquences à causes des secousses de l'acte sexuel. On assiste alors à cette conversation érotique :

- c'est vraiment un morceau spécial…Je suis impressionnée… par sa grosseur… par sa puissance… par sa douceur… par son moelleux… c'est vraiment bon … très bon… Mon mari va apprécier. Je vais conseiller tes services … à mes amies… Elles sont riches… tu sais ? Oui… comme ça… Donne encore… Encore…

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 74.

C'est ça, vraiment… délicieux... Donne… Donne tout, maintenant … Merci… Merci…[1]

La typographie de ce passage, sa structure éclatée en phrases courtes et mots séparés par des points traduit le rythme haletant de la voix, la respiration conditionnée ici par l'acte sexuel.

1- 2- La voix

Sur le même plan, la présence de l'oral dans le texte donne à la syntaxe un « *rythme biologique*[2] » par la reproduction de la sonorité vocale dans l'écrit. Beyala est attentive à la spécificité du timbre – *ce signe de la présence d'autrui, ou de l'autre* - à ce *différentiel vocal qui signe l'individuation irrécusable d'un être*[3]. Ainsi le texte enregistre cette *émanation signifiante et modulante du corps*[4] et rend compte de la variété de ses timbres. Ainsi nous entendons une série de voix qui font référence soit aux corps qui les émanent [5] soit à la situation émotionnelle et physique dans laquelle se trouvent ces corps au moment de l'énonciation : « *D'ailleurs, elle parle, la bourgeoise, d'une voix rendue saccadée par les secousses.*[6] »

Surgissant du passé, la voix est une mémoire. Ainsi résonne aux oreilles d'Ateba de *C'est le soleil qui m'a brûlée* la voix de Grand-Maman avec laquelle l'enfance lui revient en mémoire:

---

[1] *Femme nue femme noire,* op. cit., p. 206.
[2] Une expression qu'on a empruntée à Carmen Boustani, *L'écriture - corps chez Colette,* op. cit., p.196.
[3] Jacques Dupont, *Physique de Colette*, op. cit., p. 178.
[4] Ibid.
[5] (« *La voix rauque de la grosse assise à côté d'elle* », « *Interrompt la vieille. Voix basse.* ») *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 25, ([…] *demande d'une voix nasillarde la bourgeoise qui attend la spéciale*.) *Femme nue femme noire,* op. cit., p. 204.
[6] Ibid., 205.

Grand-Maman. Sa voix évoquait pour Ateba un monde mystérieux, un monde qui renfermait le véritable sens de la vie comme le secret de la mort.[1]

Faisant appel aux interprétations symboliques, Beyala donne à la voix féminine et maternelle un caractère mystérieux. Enfant, Ateba s'accroche à cette voix énigmatique « *Et Ateba disait : (Parle, Mâ, parle-moi encore.)* » qui semble porter les mystères de la vie et 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*». Tout en communiant la passion maternelle « *Ateba atteignait ses limites, les dépassait, les transcendait et, enfin, brisée de sommeil, elle laissait sa tête couler sur ses seins qui sentaient le hareng séché, et fermait les yeux, tandis qu'au loin l'aube courait vers ses racines enflammées* [2] ». Cette voix mystérieuse fait référence au corps de la vieille femme, surtout les seins qui évoquent la mère nourricière. De même, la voix de la mère dans *Femme nue femme noire* résonne aux oreilles d'Irène :

J'entends la voix grave de ma mère, cette voix qui gronde et qui caresse d'un ton égal ; « Veux-tu descendre de cet arbre, Irène ? Quand est-ce que tu vas te comporter comme une jeune fille digne de ce nom ? »[3]

« *Cette voix qui gronde et qui caresse d'un ton égal »*, la voix maternelle est d'un ton grave et décrite comme voix inapte à marquer la labilité émotionnelle. Le timbre invariable de cette voix révèle la personnalité de la mère qui manque de pouvoir expressif et qui évoque par conséquent un manque de communication affective entre mère et fille. Pourtant, la présence de cette voix maternelle pendant l'agonie de sa fille est d'un grand symbolisme :

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 27.
[2] Ibid., p. 28.
[3] Ibid., 64.

- 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 se meurt !

C'est maman. Maman est venue…Sa voix, un écho, porte les mystères d'un monde qui m'est devenue étranger.[1] ,

Affligée, la voix de la mère énonce des phrases courtes suppliant la foule de porter secours à sa fille lynchée par les hommes du quartier. Cette voix maternelle est entendue par Irène agonisante comme *un écho*, donc une voix qui vient de loin, qui marque le départ d'Irène d'*un monde devenue étranger*. Cependant cette voix « *irréelle* » provenant d'un monde devenu « *irréel* » vocalise la présence charnelle de la mère exprimée par son mouvement et son odeur :

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 seules les ngagas-féticheurs pouvaient attraper de leurs doigts cornés, au fond des Canaries d'autrefois. Ses larmes coulent doucement et c'est tout.[2]

À travers la voix, le mouvement et l'odeur, Irène semble renouer avec le corps de la mère avant de succomber à ses blessures. Ce dernier contact physique représente en quelque sorte une remontée aux ressources que nous pouvons entendre à travers la liquidité que portent les mots « *fleuves* » « *larmes* » et le verbe « *couler* ». Aussi nous voyons dans cette scène finale un retour à l'enfance que symbolise le mouvement de balancement de la mère berçant son chagrin. Également une certaine analogie existe entre les cris de douleurs de la mère lors de

[1] Ibid., 223.
[2] Ibid., pp : 223-224

l'enfantement et les cris de détresse de la mère infligée recueillant la tête de sa fille mourante dans ces bras. Nous y trouvons un retour symbolique aux origines, à la mère génitrice. Ce retour ne peut se faire qu'en suivant le chemin du corps et à travers la voix.

II- 2- Des expressions corporelles :

Autre que la gestualité vocale, le corps possède un langage à travers lequel il s'exprime et qui lui est particulier. Notre romancière s'en sert pour exprimer ce que les mots ne peuvent pas exprimer. Plusieurs techniques scripturales contribuent à ce vaste mouvement langagier où le corps et tous ses membres sont sollicités. À travers la technique descriptive ou par l'usage des formes non verbales de la communication perceptibles à travers le regard, la gestuelle et les tournures familières, le langage corporel donne une valeur singulière à l'écriture.

2-1- Le langage gestuel

Au-delà de sa vocation dénonciatrice et revendicatrice, l'écriture de Calixthe Beyala est d'une dimension charnelle qui se révèle dans la gestualité. Le recours à cette gestualité a pour fonction non seulement d'inscrire le corps dans la syntaxe mais aussi de créer un espace de communication non verbale. Parfois ces gestes accompagnent la parole et parfois ils la remplacent complètement. Ils sont surtout liés à la présence corporelle du personnage et rattachés à ses sensations, ses actions, ses réactions qui tiennent à la jonction du lieu et de la circonstance.

L'interprétation des gestes donne une dimension de la représentativité du corps dans la gestion et l'organisation de l'espace romanesque. Le geste influence la mise en situation des

personnages et détermine le niveau d'échange entre eux. Lorsque Ateba, l'héroïne de *C'est le soleil qui m'a brûlée* rencontre son amie Irène, un geste de tendresse s'exprime par les mains des deux femmes :

> *Leurs mains se sont croisées dans une longue étreinte. Celle d'Irène était chaude et terriblement vivante, celle d'Ateba tremblait dans son désir de rassurer Irène, de lui montrer qu'elle n'était pas seule, qu'elle avait Ateba Léocadie là et partout ailleurs, qu'elle ne devait plus jamais ni pleurer ni se sentir seule.* […] *Elle s'est contentée de serrer très fort la main dans la sienne, d'écouter cette vague de tendresse colorée, brutale, l'envahir et l'entraîner vers des zones de bonheur tragiques.*[1]

Cet échange de tendresse marque pour Ateba son entrée dans *des zones de bonheur tragique* qu'on a interprété dans un chapitre précédent de cette thèse comme amour lesbien en gestation[2].

Un autre échange gestuel intervient dans *Femme nue femme noire* entre Fatou et le médecin qui la reçoit en urgence et la soigne. C'est un amour qui naît entre les deux, sous les yeux d'Irène qui commente :

> *« - Non, mais je reste ici ce soir. N'est-ce pas, docteur! » Il acquiesce. Mes yeux passent de l'un à l'autre. On dirait qu'ils se connaissent. Il se dégage d'eux une harmonie propre à ceux qui s'aiment. Une auréole spéciale les entoure. Ils me font*

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 100.
[2] Voir notre sous-chapitre intitulé : « *Le dire lesbien dans C'est le soleil qui m'a brûlée.* »

penser à certaines représentations du Paradis. Comment peut-on tomber si vitement amoureux ?[1]

Cet échange d'amour et de tendresse intervient comme un répit dans une trame tissée de scènes érotiques et d'un langage cru.

Les gestes peuvent s'interpréter selon la culture. En Afrique, certains gestes chargés de sens peuvent suggérer une condamnation ou une colère, comme dans ce passage de *Femme nue femme noire*, où Irène rentrant chez elle fait face à la colère des femmes de son quartier:

> *La méchanceté fait gonfler leur corsage ainsi que leurs yeux. Leurs cœurs s'emplissent d'une joie mauvaise à l'idée des atrocités qu'elles me feront subir. Elles piaillent. D'exaspération, leurs sandales, coupées dans du plastique usagé, battent la terre comme un troupeau de chèvres prêtes au combat*[2].

Dans ce passage le temps du présent : (*« fait », «s'emplissent » , «piaillent », «battent »)* dramatise l'action et sert à annoncer la violence à venir. La colère de ces femmes s'exprime à travers leur aspect physique, notamment la poitrine et les yeux qui gonflent sous l'emprise de l'émotion, ainsi que par le battement de leurs pieds ; ce sont des gestes qui annoncent la mise à mort d'Irène à la fin du roman. Le fait de battre les pieds est synonyme de menace et de préparation au combat comme le dit Irène : « *comme un troupeau de chèvres prêtes au combat »*.

Dans la même perspective d'interprétation des gestes, nous pouvons noter le geste de mettre les mains sur les hanches qui exprimerait le mécontentement et la colère comme dans cette scène ou Ada reçoit sa nièce Ateba qui rentre tardivement à la maison : *« - D'où tu viens ?*

---

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 182.
[2] Ibid., p. 219.

Tu as vu l'heure ? […] *Les mains sur les hanches, Ada gueule. Dehors, les manguiers ondulent. Ils annoncent la pluie. Ateba baisse la tête.*[1] » L'intervention dans la scène du paysage qui annonce le mauvais temps crée et prépare une ambiance de crise, et nous lisons juste après : *« Il lui (Ateba) appartient en tant qu'enfant d'attendre que la bouche d'égout se tarisse soudain, à court de débit. Alors, d'une petite voix, les yeux fuyants, elle donnera des explications quant à son emploi du temps.*[2]*»* Le gestuel d'Ada exprime donc la prise d'autorité sur Ateba qui est sa nièce et sa fille adoptive ainsi que la position soumise de cette dernière.

A la diversité des gestes correspond une pluralité d'interprétations. Faisant partie du quotidien, les gestes sont des mouvements qui accompagnent pensées et paroles des personnages. L'on peut observer les gestes matinaux de la tante Ada observée par sa nièce Ateba :

> Et *maintenant, assise en face d'Ada, elle la regarde siroter son café malgré son désir d'être ailleurs. Ateba déteste les psst du café entre les lèvres, les cheveux défaits, les yeux bouffis du sommeil. Ils lui rappellent toutes ces femmes qui, comme Betty, vendent leur corps pour la nuit. Ada s'essuie la bouche. Elle tire de ses seins une petite blague à tabac. Elle prise une fine mouture qu'elle enfouit dans ses narines. Elle tousse, elle éternue et, réjouie, elle prononce les premiers mots de la journée: « Aïe! Seigneur! » La sonorité de ces mots ressemble à cette lumière qui s'étiole lorsqu'un peuple a perdu la connaissance.*[3]

Les gestes esquissés par Ada semblent communs à toutes (« *ces femmes qui… », « comme Betty vendent leur corps pour la nuit. »)* Ils ne sont pas appréciés par Ateba et marquent la

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 41.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 47.

différence entre elle et sa tante. Il se profile derrière cette différence l'idée d'une rupture entre Ateba, la rebelle qui se voue à l'alliance planétaire anti-patriarcale avec d'autres femmes, et Ada la femme traditionnelle (*qui cultive de l'homme sans semence*[1]*).*

Sur le même plan, une satisfaction morale peut conduire à la manifestation de gestes qui s'ensuivront comme pour accomplir l'action commandée par la pensée elle-même. Nous pensons à ce passage où Irène décrit son euphorie soudaine après avoir mordu violemment le sexe d'un inconnu :

> *L'espace de quelques secondes, dans la touffeur de la ville, je suis envahie d'un bonheur ineffable. Un plaisir inexplicable me fait toujours vibrer lorsque je prodigue la douleur. Je sautille, frappe des mains comme une enfant dans la cour de récréation. Je fais deux pirouettes et rentre à la maison.*[2]

Nous remarquons que le langage gestuel s'accompagne de verbes d'action : (« *vibrer* », « *sautiller », «, frapper »)* et met en situation certaines parties du corps à savoir les mains et les pieds. La description du personnage s'attache à présenter ses gestes et attitudes. L'on peut donc arriver à saisir également le personnage par ses gestes. Irène exprime par son corps son plaisir pervers d'avoir prodigué la douleur. Ses gestes nous font découvrir le côté sadique de sa personnalité.

Au-delà des gestes qui marquent la présence corporelle des personnages ainsi que leurs échanges émotionnels, il existe chez Beyala d'autres modes d'expression qui font appel

[1] Ibid., p. 136.
[2] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 49.

au corps. Comme l'usage des tournures et des expressions intégrant le corps dans la syntaxe même.

2-2- Les expressions relatives au corps

Les expressions relatives au corps abondent dans les textes de Beyala. Ainsi nous notons l'emploi fréquent des tournures qui précisent l'interaction entre les langues africaines et occidentales. Rangira Béatrice Gallimore le constate :

> *Les expressions africaines, les néologismes, les traductions très libres trahissent chez Beyala une volonté d'africaniser le français et de l'adapter à l'univers des bidonvilles qu'elle a su bien décrire dans ses romans*.[1]

Les tournures intégrant une expression liée au corps traduisent combien les activités et les diverses situations de la vie prennent corps dans le corps humain à travers l'évocation de ses parties. Dans les tournures, le mot relatif au corps peut prendre différentes fonctions grammaticales liées à la syntaxe. Il s'agit de diverses expressions qui s'organisent en unités significatives, comme dans cette phrase : « […] *elle sait que la vieille, l'ordure à la bouche, déambulera de fenêtre en fenêtre remuer les sous-sols fangeux de l'éducation*.[2] » L'expression « *l'ordure à la bouche* » veut dire « injurier ».

D'un point de vue sémantique, c'est toute l'expression qui donne et prend sens dans le contexte d'énonciation. Quand Ateba annonce au client le prix de nuit, celui-ci répond « - *Tu*

[1] *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit. , p.181.
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée*, op. cit., p. 40.

n'y vas pas de main morte. J'espère que tu en vaux la peine. [1] » ; l'expression « *ne pas aller de main morte* » veut dire frapper brutalement, attaquer avec violence.

Certaines expressions introduisent plusieurs sentiments faisant ainsi émerger l'expressivité des propos des personnages en situation. Des expressions comme « *regarder d'un œil tout retourné* [2] », « *les yeux sur le front* [3] » et « *rouler les yeux* [4]» expriment des attitudes émotives reliées à des situations de gêne et de surprise. D'autres expressions comme (*la colère monte à mes joues*[5]) ou bien (*mon cœur pèse* [6]) expriment des moments forts de colère ou de malaise.

Le temps est parfois déterminé par des expressions qui font usage d'actions corporelles. L'aube par exemple est désignée comme « *l'heure où la vie encore hésitante réapprenait à marcher*[7] ». Dans cette phrase, l'image gestuelle de la vie qui « *réapprenait à marcher* » évoque son recommencement lié à un temps précis, à savoir l'aube, et évoque également la reprise du vécu corporel après la coupure introduite par le sommeil.

En matière de sexualité et de séduction, Beyala fait usage des formules spécifiques fortement suggestives comme « *parties jambes en l'air*[8] » pour évoquer les séances des rapports sexuels pratiqués par les prostituées, (*lever quelqu'un* [9]) pour dire (séduire), (*négresses suçoteuses*[10]) et (*maîtresse à petits cadeaux* [11]) pour désigner les femmes qui pratiquent la prostitution, (*les baise-gratuit*) et (*profiteurs de fesses*) pour désigner les

[1] Ibid., p.149.
[2] Ibid., p. 99.
[3] Ibid., p. 78
[4] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 193.
[5] Ibid., p. 87.
[6] Ibid., p. 90.
[7] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 79.
[8] Ibid., p. 79.
[9] Ibid., p. 98
[10] *Femme nue femme noire*, op. cit., p. 174.
[11] *Ibid., p. 188.*

hommes qui manquent de payer l'argent contre le rapport sexuel. Cet argent est désigné par (*facture de cuissage* [1]).

Sur le même plan, nous trouvons des personnages désignés par des formules inspirées de leurs statuts spécifiques comme (*va- nu- pied*) pour désigner un homme démuni et pauvre, ainsi que (*cou plié*) pour désigner un homme riche, et (*Blancs boucanés* [2]) pour évoquer les hommes blancs dont le teint est coloré par le soleil. Quand Irène accompagne Fatou chez le médecin, elle observe sur les bords de la route « *les tourne-dos qui refusent ostensiblement de regarder vers la rue pour ne pas être reconnus pour ce qu'ils sont*[…] [3] ». Dans ce passage nous remarquons que « *les tourne-dos* » est une expression inspirée par le contexte pour désigner des hommes qui tournent le dos pour préserver leur anonymat. La raison de cette attitude de ces hommes nous est donnée par Irène : « […] *: des hommes vivants dans des foyers où les femmes sont si paresseuses qu'elles sont incapables de cuisinier*[4] ».

Enfin, nous notons une expression chère à Beyala (*les fesses coutumières*[5]) qui fait référence aux femmes gardiennes des traditions et des coutumes, ces femmes qui maintiennent le bon fonctionnement de l'ordre patriarcal. Dans cet oxymore l'association entre des deux mots *fesses* et *coutume* exprime à la fois le fait que ces femmes se consacrent à garder les coutumes et les traditions qui font perpétuer la loi masculine. C'est cette même loi qui les exploite sexuellement et les contraint à la soumission. Nous voyons par-là une contradiction : la culte de la femme traditionnelle pour une tradition qui la façonne pour remplir le rôle de génitrice et assouvir les désirs de l'homme. Par l'usage de cet oxymore Beyala semble déplorer l'absence de révolte chez ces femmes, et par-là elle fait le constat que le changement doit commencer par la femme elle-même.

---

[1] *Ibid.*
[2] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 73.
[3] Ibid., p. 174.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 52.

Ces différentes tournures provenant de *C'est le soleil qui m'a brûlée* et de *Femme nue femme noire* permettent de découvrir la richesse de l'écriture de Calixthe Beyala. Une écriture apte à donner vie au quotidien, en même temps qu'elle consacre la problématique du corps vu comme noyau dans la manifestation de l'homme. D'autre part, ce procédé narratif a pour fonction d'inscrire le corps dans la syntaxe rendant le texte vivant.

II- 3- Le corps des mots ou le texte éclaté :

Nous venons de constater que la romancière camerounaise recourt à un langage corporel, à des tournures et expressions relatives au corps pour rendre compte du vécu corporel et faire du texte un corps vivant. Nous allons vérifier à présent comment son écriture fragmentaire devient symboliquement un reflet d'un corps morcelé et transforme la syntaxe en corps mutilé.

Pour Rangira Gallimore, l'écriture polymorphe de Calixthe Beyala a contribué au renouvellement de la littérature féminine africaine aussi bien sur le plan de son corpus thématique que dans sa configuration formelle :

> *Son écriture est au carrefour où se croisent et s'entrecroisent divers types de caractéristiques formelles ; elle soumet tous les aspects du roman traditionnel africain à un polymorphisme constant et opère une sorte d'osmose entre l'oralité africaine et le nouveau roman français.* [1]

[1] *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala,* op.cit. , p. 145.

L'un des aspects de ce polymorphisme est l'aspect fragmenté de l'écriture qui sera étudié dans ce sous-chapitre. Nous allons examiner les liens symboliques et syntaxiques qu'entretient cette fragmentation avec le corps.

3-1- Écriture fragmentée, corps morcelé

Chez Beyala, la fragmentation de l'écriture *s'effectue par le biais d'une infraction aux règles de la construction syntaxique*[1]. Comme exemple de cette infraction nous notons « *l'autonomie syntaxique*[2] » de certains segments hypothétiques tel cet exemple prélevé de *C'est le soleil qui m'a brûlée* : « *Si elle sautait par la fenêtre. Elle tomberait*. [3]» Le segment hypothétique « *Elle tomberait* » a acquis son indépendance, et la règle grammaticale de la subordination est subvertie. Le morcellement syntaxique, qui signale le rejet de la continuité et de toute contrainte de totalité, correspond chez notre romancière à une volonté de se démarquer des règles de la construction syntaxique. Il exprime un geste décisif et délibéré de désintégration des genres et peut se lire métaphoriquement comme acte subversif.

Le morcellement de l'écriture se manifeste essentiellement chez notre romancière à travers l'usage fréquent des phrases courtes voire très courtes et des phrases nominales. Comme dans ce passage :

[1] Ibid., p. 153.
[2] Ibid.
[3] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 23.

Zepp attend. Il se porte bien. Il s'applique à le faire voir. L'œil offensif. La bouche encourageante. Un pouce levé. Les taxis passent. Le temps aussi.[1]

La présentation du personnage de Zepp est faite avec un style morcelé, des phrases descriptives courtes qui correspondent parfaitement à sa gestualité. De même pour le profil d'une vieille inconnue qui croise Ateba :

Une vieille s'approche d'elle. Visage délabré. Mèches grises s'échappent de son foulard. Elle la regarde du coin de l'œil puis de haut en bas. Des rides méfiantes plissent les coins de ses lèvres. « Tu ne pleures pas ? »[2]

La vieille est décrite avec des phrases courtes et d'une façon morcelée qui correspond à sa gestualité mettant l'accent sur son aspect physique dégradé (*Visage délabré – Mèches grises - Des rides méfiantes*).

Ce morcellement marque l'ensemble de l'écriture qui subit un éclatement en s'étiolant et se fragmentant. Il s'agit d'un style coupé par la présence excessive de la ponctuation. Les phrases sont simplifiées à l'extrême :

Dehors, l'air vibre. Les fesses tressautent. Cœurs emballés, les visages bouillonnent. Un cercle se forme, les sueurs se mêlent. Quatre bras maintiennent l'initié sur la feuille de bananier. « Rachitique », diraient les médecins. Ses yeux, ivres de peur, virevoltent en tous sens. Il implore.[3]

---

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 9.
[2] Ibid., p. 40 .
[3] Ibid., p. 31.

Dans ce passage la fragmentation affecte la phrase elle-même. Les descriptions corporelles sont rendues par des propositions très courtes faites parfois d'un sujet et d'un verbe simplement comme dans les phrases : « *Les fesses tressautent - Les visages bouillonnent- Un cercle se forme- les sueurs se mêlent - Il implore* ».

Différentes formes d'énumération descriptive sont utilisées par Beyala ; certains paragraphes descriptifs sont constitués par une juxtaposition de phrases verbales, par une série de groupes nominaux et par de simples adjectifs. Plusieurs passages de *C'est le soleil qui m'a brûlée* reflètent ce procédé. Prenons à titre d'exemple ce passage qui relate les souvenirs d'adolescence d'Ateba et son initiation sexuelle :

> *Un souvenir. Elle a quinze ans. Elle dévore Zembala et autres bandes dessinées. Elle entraîne Gon le fils de Combi, de cinq ans son cadet, dans les fourrées. Elle baisse son pantalon. Elle prend le petit sexe dans ses mains. Elle le serre. Il gonfle. Elle s'allonge. Elle relève sa robe. Elle invite Gon à grimper. Le petit sexe se frotte au hasard dans son vagin, très vite, un peu à la manière des coqs. Quelques fois il vise juste*.[1]

La fragmentation correspond ici au mécanisme des personnages, mais aussi au surgissement du souvenir. La phrase devient très courte et le style très descriptif ce qui donne l'impression que les souvenir déferlent continuellement dans la mémoire d'Ateba. Le temps du présent procure à cette scène une immédiateté et un aspect cinématographique.

[1] Ibid., p. 55.

Mais la structure syntaxique morcelée reflète surtout une image morcelée du corps. À l'image de cette écriture, le corps est dégradé, démembré, et vice versa. La romancière favorise cette écriture fragmentaire pour traduire la désintégration du corps. Comme dans ce passage, où le souvenir de cadavre d'une vielle femme surgit dans la mémoire d'Ateba :

> *Un matin, pendant qu'elle faisait la vaisselle, Ateba a vu passer deux hommes. Ils portaient au cimetière un cadavre suspendu à une perche. Elle a reconnu la vieille. Son visage a changé, lavé par la mort, comme blanchi. Les jambes par contre restaient les mêmes. Longues, osseuses, se terminaient sur des orteils enchevêtrés, déformés par des chiques. On ne pleura pas. On ne veilla pas.*[1]

La description du cadavre est faite avec un style haché qui accentue la désintégration et la déformation du corps. Autre que la déformation du corps, l'écriture morcelée s'accorde avec la mise en scène de l'abjection et la laideur. Comme dans ce passage où Irène décrit la physique de l'homme auquel elle donne son corps :

> *Il est fou, me dis-je, dégoûtée. Son ventre bedonne. Son visage est couvert de furoncle. Les ailes de son nez sont larges. Il bave comme un dément. Aussi laid que le diable et ses cornes* ![2]

D'autre part, l'écriture fragmentaire accompagne les scènes de sexe surtout dans *Femme nue femme noire* où l'obscénité est écrite avec des phrases courtes ou coupées par la ponctuation. Comme on l'a signalé précédemment, Irène se livre à des aventures lascives avec des

[1] Ibid., p. 48.
[2] *Femme nue femme noire*, op.cit.,p.66.

partenaires des deux sexes et de différents âges dans un contexte obscène. La mise en scène des corps en accouplement et des orgies est faite d'une façon morcelée :

> *C'est un homme. Il dégage un parfum de tabac et d'oisiveté. Il s'allonge le long de mon dos et ses poils picotent mes cuisses. Il soulève ma jambe, s'articule autour de mon secret. Il attrape mes hanches, fébrile. Il entreprend de me pousser en avant et de me ramener vers lui. Je suis sa balançoire. Je le berce, je l'amuse, je le distrais. Je sens la terre me happer et mon cerveau résonner avec la puissance d'un fleuve en crue. Puis il s'affaisse sans parler.*[1]

Dans ce passage, l'usage des phrases verbales au présent (temps de l'action) renforce l'aspect gestuel de la description comme si on assistait directement à l'acte sexuel. L'obscène est exprimé avec un style haché riche d'images actives.

Chez Beyala le morcellement n'affecte pas seulement la structure syntaxique mais aussi la totalité de l'œuvre. Il s'agit d'une fragmentation du récit mise en œuvre par le polymorphisme graphique et la perte de l'homogénéité « paginale ». Dans ses romans, la romancière n'hésite pas à découper le texte et briser sa linéarité par l'usage de la différentiation graphique. Notons à titre d'exemple le paragraphe qui ouvre le récit de *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Ce court paragraphe, écrit en italique et séparé du texte suivant par des guillemets, a l'apparence d'une épigraphe :

> « *Ici, il y a le creux, il y a le vide, il y a le drame. Il est extérieur à nous, il court vers des dimensions qui nous échappent. Il est comme le souffle de la mort.*[2] »

[1]Ibid., p.67.
[2] Ibid., p. 5.

Ces lignes ont pour rôle d'introduire le lecteur dans l'ambiance du malaise général et du vide qui domine dans le QG. Elles attirent également l'attention sur la nature énigmatique de la narratrice. Cette dernière annonce son rôle[1] dans le texte liminaire qui suit immédiatement le paragraphe du début. Il est lui aussi écrit en italique et séparé du texte principal par une page blanche (p.8). L'insertion de l'italique ainsi que l'usage des guillemets et la page blanche dans le texte créent une opposition avec l'écriture romaine et opèrent une fragmentation du récit.

D'autre part, l'usage des lettres majuscules à la page 88 du roman met l'accent sur l'importance de l'énoncé ; Ateba qui veut rompre catégoriquement avec l'homme, inscrit sur une feuille en capitales trois phrases :

> RÈGLE N°1 RETROUVER LA FEMME.
>
> RÈGLE N°2 RETROUVER LA FEMME.
>
> RÈGLE N°3 RETROUVER LA FEMME ET ANÉANTIR LE CHAOS. [2]

L'insertion de ces phrases au sein du texte principal brise l'homogénéité paginale et rompt avec le reste du texte écrit en lettres simples. Pour Rangira Béatrice Gallimore ces procédés stylistiques traduisent chez Beyala *le désir de rompre avec le récit traditionnel confiné dans la linéarité*[3].

Dans la même perspective, nous remarquons que la fragmentation de l'écriture et du récit chez la romancière camerounaise crée désordre, ambiguïté et complexité au sein du texte.

---

1 La narratrice nous avertit qu'elle fera des interventions au sein du récit qui suit : « *Aujourd'hui, j'en ai marre ! Ras le bol ! J'ai envie de parler… J'ai terriblement envie de parler de cette aube triste, de ces heures qui ont couru avant l'arrivée de l'homme… Je puis dire sans attenter à la vérité que c'est sa faute…Toute est de sa faute.. Et elle …Il a fallu qu'elle séduise les étoiles pour survivre.* » Ibid., p. 7.

2 Ibid., p. 88.

3 Gallimore, op. cit., p.162.

Nous pouvons lire par cet accent mis sur la forme une volonté de rébellion et d'insoumission aux règles. Il s'agit aussi d'une volonté de donner vie à l'écriture et de lui conférer une dimension palpable où la fragmentation véhicule du sens. Ainsi, sur le niveau symbolique, le texte littéraire devient dans sa totalité un corps morcelé, mutilé qui témoigne d'un part du désordre et de la complexité de l'écriture chez Beyala, et d'autre part de la confusion et du chaos qui envahissent la société africaine. Ce qui marque cette société, comme nous l'avons analysé dans la première partie de cette thèse, c'est la violence. Nous allons voir maintenant les méthodes stylistiques et le langage avec lesquels Beyala dénonce la violence. Cela va nous conduire à examiner l'ancrage textuel de cette violence.

3-2- Violence scripturaire

Dans un chapitre précédent[1] de cette thèse nous avons démontré comment Calixthe Beyala représente un des maux de sa société : la violence. Dans ses textes, elle fait état des différents aspects de cette violence. Ainsi le lecteur est confronté à des scènes de violence étatique ; oppression pratiquée par les militaires, les policiers et les forces de sécurité, violence sociale ; crimes, pillage et lynchage, et violence pratiquée sur les femmes et les enfants ; prostitution, violence conjugale, viol, et inceste. Mais ce n'est pas que la fiction qui rend compte de la violence. La structure du texte y contribue fortement. La violence fictive est soutenue par une violence scripturaire qui se manifeste par la crudité du langage et l'écriture fragmentaire. La violence ne se lit pas seulement par les images mais aussi elle se répand dans le texte, bouleversant sa texture et sa syntaxe, produisant le désordre et la cassure.

[1] Nous renvoyons au chapitre intitulé *Le corps comme surface d'inscription de la violence socio-politique*.

Beyala fait de cette perversion de l'écriture un moyen pour dénoncer et contourner la violence. Ainsi elle n'hésite pas à user excessivement de la ponctuation, de la répétition de certains mots subvertissant ainsi les règles de l'écriture romanesque. A la lecture de ses œuvres nous constatons qu'il s'agit des textes bousculés où la syntaxe est rebelle et où il y a un effondrement des formes. En effet la violence scripturaire répond à un sentiment de malaise, à un effondrement social et individuel mais aussi à la violence produite par certains rites et certaines traditions. Citons à titre d'exemple la violence que comportent les rites de passage comme la circoncision mise en scène dans *C'est le soleil qui m'a brûlée.* La scène de mutilation se déroule sous les applaudissements de la foule en délire et sous les yeux fascinés d'Ateba :

> *Le couteau s'abaisse, le prépuce vole, un flot de sang jaillit. Un hurlement, suivi des applaudissements de la foule. Le circonciseur se relève. D'un geste las, il s'essuie le front, promène un regard distrait sur la foule, sourit. Les applaudissements redoublent. Le spectacle est terminé. La foule se retire, repue.*[1]

Dans ce passage, la violence corporelle est exprimée par des phrases courtes qui renvoient à l'image mutilée et morcelée du corps. Ainsi que le champ lexical utilisé rend compte de la brutalité du geste mutilant : « couteau », « sang », « hurlement ». D'autre part le temps du présent dramatise l'action et confère à la scène une dimension d'instantanéité. La phrase « *Les applaudissements redoublent* » montre que la violence de ce rituel excite la foule et que son spectacle devient une matière de distraction, une habitude. Une fois le spectacle terminé, on recommencera, comme on mange tous les jours. La phrase (*La foule se retire, repue.*)

[1] *C'est le soleil qui m'a brûlée,* op. cit., p. 32.

exprime la grossièreté et la paresse de l'habitude, comme s'il fallait « *bouffer* » de la tradition sans cesse.

L'espace textuel devient l'effet immédiat de la violence comme dans ce passage où Ateba suit la scène de la mutilation avec un certain plaisir mélangé à la haine :

> *Ateba a assisté à la circoncision sans qu'un frisson de dégoût vienne perturber le plaisir trouble qu'elle a ressenti à voir le sang jaillir du membre mutilé. Et, en voyant ses yeux hypnotisés par le sang, Moi, je ne peux m'empêcher de penser que, si elle peut le regarder ainsi, sans frisson, sans peur, sans dégoût, c'est parce que le sang ne peut plus la regarder. L'homme, par sa cruauté aveugle, a crevé les yeux du sang, et, traqué par lui, le sang a fini par déserter son Royaume… le règne du sang s'achève. Le sang à ses yeux n'est plus qu'illusion, un sang artificiel crée par l'homme pour remplacer l'originel. Puisque la flamme du sang n'est plus, tout ce qui sous terre vibre va se ratatiner, s'écraser. Il n'y aura plus que le Rien*.[1]

Dans cet extrait, des images brutales sont utilisées pour exprimer la violence. Ainsi qu'une isotopie d'horreur est créé avec des mots comme (*frisson, dégoût, membre mutilé, cruauté, crevé, traqué, se ratatiner, s'écraser*). Nous remarquons également la répétition du mot « *sang* » qui a pour fonction produire une tension et donner une dimension visuelle et tactile à la violence. Sur le même plan, la répétition du mot « *sans* » (homonyme du mot « *sang* ») rappelle ce sang dont la vue procure à Ateba un plaisir lugubre. Il s'agit d'une image du sang qui répand même dans la syntaxe du texte dévoilant la force destructrice de l'homme : «*L'homme, par sa cruauté aveugle, a crevé les yeux du sang* […] *tout ce qui sous terre vibre va se ratatiner, s'écraser. Il n'y aura plus que le Rien*. » Il s'agit d'un monde chaotique ou le

[1] Ibid., p. 33.

sang s'est banalisé et où l'homme s'est donné le pouvoir d'engendrer la peur et l'horreur qui jadis était le propre du sang.

Le texte et sa forme deviennent donc le lieu de la représentation de la violence. Le texte, semblable au corps, subit les marques de la violence comme dans la scène de lynchage qui clôture *Femme nue femme noire*. Après une initiation excentrique à la sexualité, Irène décide de revenir chez elle et de confronter son destin. Les habitants de son quartier qui la considèrent comme une « gangrène » dont ils doivent se débarrasser, se rassemblent pour l'assassiner. Nous citons de nouveau ce passage d'extrême violence :

> *Monsieur Doumbé me donne le premier coup. J'ai la gorge nouée, alors j'éclate d'un rire grotesque. Je ris encore lorsque monsieur Souza me frappe à son tour. Puis, je ne sais plus... Je suis un amas de chair à claques, à fouets et à pieux. Les coups pleuvent sur mon corps. Ils brisent mes hanches comme des brindilles. Ils éclatent ma nuque. Je ne me débats pas. Je ne crie pas et aucune larme impudique ne coule de mes yeux. Ils redoublent leurs coups. J'ai mal, atrocement mal. Très vite le sang m'aveugle, exalte leur envie de frapper avec plus de violence. Et le sang, le sang rouge sur la terre les excite de plus belle. Mon visage est lacéré, mais en ai-je encore?* […] *Silencieux, ils me traînent entre les vieux pneus. Ils déchirent mes vêtements. Ils me violentent pour exorciser leur colère. Je perçois les mouvements de leurs sexes dans mes entrailles douloureuses. Je sens leurs souffles chauds. Ensuite ils me ramènent au bord de la route, m'abandonnent, nue, les jambes écartées.* [1]

[1] *Femme nue femme noire*, op. cit., pp. 221-222.

Dans cet extrait, une violence inouïe éclate la syntaxe en l'émiettant en courtes phrases à l'image du corps violenté, éclaté de la narratrice. En décrivant cette violence, Irène évoque ses membres : « (*la gorge nouée), (mes hanches), (ma nuque), (Mon visage), (mes entrailles douloureuses), (les jambes écartées)* ». Nous avons l'impression que le corps violenté d'Irène a perdu son intégrité, qu'il est disséqué et démembré. Le viol final vient pour ajouter un aspect de supplice à l'acte meurtrier. Nous constatons la présence d'une isotopie de la violence par l'usage des mots crus et brutaux tels que les verbes « *frapper - briser - éclater - déchirer - violenter* » et les mots « *coups - mal - sang - violence - lacéré - colère - douloureuse* ». Le lexique de cet extrait dévoile l'atrocité et la barbarie d'un phénomène social tel que le lynchage. Le temps du présent dramatise l'action et lui donne un effet dynamique. La répétition des pronoms « je » et « ils » montre que l'action est attribuée à ces deux côtés : le « je » de la narratrice subissant l'acte violent et le « ils » des hommes exerçant la violence. Le « je » qui se répète dans ce passage, est significatif de la présence du « moi » de la romancière qui à travers la soumission de son personnage féminin « *Je ne me débats pas. Je ne crie pas* […] » déplore la violence qui ronge sa société. Alors que le « ils » condense une violence inouïe et une cruauté aveugle qui ne connaît pas de limites. Il s'agit d'un rapport de force entre la narratrice-victime et sa communauté- bourreau. Un rapport qui rappelle le désarroi de l'individu face à la dégradation de sa société.

L'écriture de Beyala libère donc le texte des normes traditionnelles du roman. Le corps morcelé du texte et le langage cru deviennent les marques d'une violence complexe ; en exerçant une violence sur la syntaxe, elle exprime d'une part son insoumission et sa révolte et d'autre part, elle dénonce le malaise de l'Afrique.

À la fin de cette analyse, nous faisons le constat que nos deux romancières Ahlam Mosteghanemi et Calixthe Beyala se sont engagées dans une écriture où texte et corps sont

indissociables. C'est une écriture qui se manifeste sous plusieurs formes ; une écriture du « *corps* » qui parle du corps, ce dernier se laisse délimiter par les mots lorsqu'il est visible. Ce qui entraîne la présence d'un lexique corporel dans le texte ainsi qu'un langage gestuel conditionné par les codes culturels et sociaux. Une écriture « *du* » corps qui se dit, qui sent et qu'on sent à travers le texte même s'il est invisible. Une écriture-corps, où la syntaxe devient une chair linguistique et où le corps textuel parvient à véhiculer un sens, un message.

Conclusion

Dans la perspective d'une étude comparée autour de « *l'écriture du corps* », nous avons choisi deux littératures que l'institution universitaire convient de classer en littérature maghrébine et littérature sub-saharienne. Bien que les frontières géographiques qui les séparent soient sans doute un peu trop étanches, *ces deux entités géo-littéraires partagent le même continuum historico-culturel du continent africain* selon Nicolas Martin-Granel[1]. De même, les œuvres qui constituent notre corpus ne sont pas si étrangères les unes aux autres que ce partage taxinomique pourrait le laisser penser.

D'autre part, le fait que nous ayons choisi deux romancières « africaines » a donné à notre analyse une caractérisation certaine, celle d'aborder notre problématique de départ dans le contexte de la production littéraire féminine à partir de deux aires culturelles que la dénomination habituelle et les disciplines séparent. Notre point de départ était de dépasser le lieu commun de la thématique du corps en élucidant le lien qui unit « *l'écriture du corps* » et « *l'écriture féminine* » au Maghreb et au sud du Sahara. La difficulté qu'on a rencontrée en entamant cette étude était d'approcher ce lien en évitant d'enfermer la femme dans une opposition binaire où femme/corps et homme/âme/esprit restent maintenus comme entités figées. Les revendications féminines de ces dernières années conçoivent l'œuvre de la femme comme le lieu où s'exprimerait la puissance de la chair[2], cependant le but de notre analyse était de s'intéresser à l' « *écriture du corps* » comme une singularité qui émerge comme

[1] Nicolas Martin-Granel, « Corps, pouvoir, écriture dans deux romans africains » in *Cahiers d'études africaines*, Vol. 32 N°126.1992. pp. 311-340.

[2] Comme le pense Carmen Boustani dans *L'écriture-corps chez Colette*, op. cit. Nous rappelons que, dans la même perspective, Béatrice Didier dans son livre *L'écriture femme* constate que la particularité de l'écriture–femme se situe dans la présence du corps et des sensations féminines. Nous citons de nouveau ce passage qui illustre cette idée : « *La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même.* […] *On assiste alors à un renversement : non plus décrire* […] *mais exprimer son corps, sentir, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples.* » (Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op. cit., p.35).

résultante des œuvres écrites par des femmes plutôt que de s'en tenir à une logique d'appartenance.

Appartenant à des sociétés patriarcales, Beyala et Mosteghanemi font partie de cette génération de femmes qui ont rompu le silence institué par l'homme sur tout ce qui est désir et sexualité. Alors que l'écrivain masculin s'arroge la prérogative de parler du corps et du désir, pour la femme maghrébine et subsaharienne parler de son corps et de ses désirs constitue un acte d'audace. Dès lors l'écriture du corps chez les romancières maghrébines et subsahariennes s'est inscrite dans une dynamique de subversion au niveau social, littéraire mais aussi politique.

Ces romancières ont cherché surtout à reconquérir un corps qui leur avait été enlevé. Car dans leurs sociétés le corps féminin subit continuellement des manipulations d'ordre social qui en font une monnaie, un produit de consommation ou encore un lieu de tabous et un objet de fanatisme machiste. La représentation du corps dans leurs textes montre une progression dans sa description comme dans l'expression de sa fonction. Du corps comme signe de la souffrance psychologique des femmes[1], au corps comme lieu de subversion politique, sociale et littéraire au féminin, le corps est pour ces femmes non seulement un champ d'expression mais aussi un moteur de création littéraire.

Notre objectif était de montrer comment se fait une « *écriture du corps* » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi et comment cette écriture s'articule de façon multiple avec les différents discours soutenus et portés par leurs textes. Pour cela, nous avons procédé à une lecture croisée des quatre œuvres de nos deux romancières. Il s'agissait pour nous de partir

[1] Odile Cazenave déclare : « *Essentiellement le corps a fonctionné dans un premier temps comme signe de la souffrance psychologique des femmes*.» (Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, op. cit., 175).

des thèmes communs pour mixer les textes, les confronter, en dégager par l'analyse les différentes strates et en faire sortir des convergences et des divergences.

Il a été établi que les textes étudiés mettent en exergue des corps tantôt violentés, tantôt marqués par l'histoire, qui reflètent la condition de l'individu post-colonial déchiré entre passé douloureux et présent opprimant. Mosteghanemi a évoqué la thématique historique à travers la mise en scène d'un corps mutilé qui porte par sa mutilation la mémoire d'une violence passée, celle de la lutte pour l'indépendance, alors que les récits des corps déchirés par la violence de la guerre civile des années 90 témoignent de la crise de l'Algérien post -colonial face à une guerre sans nom. Les textes de Beyala ont révélé l'impasse dans laquelle vit l'Africain moderne. Dans ce sens, le corps dans ses textes fonctionne comme support premier d'un discours sur le phénomène de la violence politique et sociale qui sévit en Afrique, sans pourtant se limiter à une pure finalité idéologique qui ne ferait de l'écriture qu'un simple moment transitoire.

Dans le cadre de la question nationaliste, les deux romancières ont mis en scène le corps féminin comme forme d'engagement nationaliste à travers son symbolisme ainsi qu'à travers le psychosomatisme du malaise post-colonial. Chez Mosteghanemi, le corps féminin s'est identifié, au sens positif aussi bien que négatif, tantôt à Constantine, tantôt à l'Algérie. D'autre part, la romancière nous a invités à réfléchir au rapport existant entre engagement et corps féminin.

Beyala en revanche a évoqué la thématique socio-politique à travers une galerie de corps féminins dont la déchéance et les troubles psychosomatiques sont le reflet de l'anomie de l'Afrique. La défaite du corps féminin est l'une des conséquences de la défaite nationale ; le corps errant d'Ateba désormais folle, et le corps meurtri d'Irène Fofo se veulent allégoriques d'une Afrique post-coloniale frappée par la fatalité d'un processus de

transformation chaotique. Les deux romancières ont construit autour du corps un discours socio- politique en déployant deux styles différents : Mosteghanemi a fait usage d'un style poétique et a fait recours au symbolisme. Alors que l'écriture de Beyala a pris une dimension cathartique en adoptant l'abject comme moyen de purification.

La réflexion sur la question de l'identité sexuelle s'est intéressée à tracer dans les stratégies narratives des deux romancières la quête d'une nouvelle éthique sexuelle. Chez Beyala, cette quête est menée unilatéralement par des personnages féminins qui combattent les préjugés qui les maintiennent dans une situation inférieure, et refusent les lois d'une société traditionnelle qui réifient leur corps. Pour récupérer leur corps confisqué elles choisissent de se détacher de la mère patriarcale et se passer de l'homme. Cela fait de l'écriture de Beyala une menace dans la mesure où elle provoque la désintégration de l'ordre social préétabli dont elle exhibe le désordre violent.

De son côté Mosteghanemi dévoile le vécu féminin et les contraintes sociales qui font que la féminité est un problème, et que les rapports entre les deux sexes sont codifiés, maintenus, récupérés et orientés dans le système des inégalités propres à la société algérienne. Nous avons constaté que les inégalités entre hommes et femmes se traduisent dans les textes en termes spatiaux. La ségrégation sexuelle se concrétise dans la construction de l'espace social où le corps féminin est séquestré et confiné derrière les murs ou sous le voile alors que le corps masculin jouit d'une grande liberté de circulation et de mouvement. Cela détermine la distribution symbolique des rôles sociaux et sexuels entre hommes et femmes et maintient la femme sous la domination masculine. Mosteghanemi lance un défi dans ses textes, c'est de démolir cette ségrégation spatiale entre les sexes et aboutir à une ouverture spatiale qui rime avec une liberté de circulation, de faire le lien entre le corps comme ouverture au monde et la liberté partagée comme espace public.

Le travail effectué sur les politiques représentationnelles de l'érotisme et de la sexualité a démontré que les deux romancières font usage de deux stratégies différentes pour écrire le corps érotique, le désir et l'acte sexuel. Mosteghanemi privilégie les métaphores et les expressions poétiques oscillant entre la séduction littéraire et l'autocensure. Alors que Beyala a opté pour un style explicite, pour une écriture érotique qui s'articule autour d'une conjonction réfléchie entre érotisme et pornographie. Avec leurs deux styles différents**,** leurs deux langages différents, les deux romancières nous invitent à réfléchir sur le corps comme espace de jouissance et d'émotion mais aussi d'affranchissement de la parole censurée. Leurs écritures suggèrent une volonté de dévoiler les tabous ancestraux, de détruire l'ordre préétabli dans les sociétés africaines et arabo-musulmanes.

En dernière analyse, nous avons abordé l'activité scripturale en tant qu'une expérience intime de la chair, le texte littéraire en tant que corps mutilé, morcelé ou bien sensitif. Nous avons constaté que nos deux romancières se sont engagées dans une écriture où texte et corps sont indissociables. Pour Mosteghanemi écrire c'est relier l'expérience du symbolique à l'expérience du corps. Dès lors le texte entretient des liens avec le corps de l'écrivain. Il acquiert une dimension corporelle où les mots possèdent une matérialité, une personnalité et une autonomie. D'autre part nous avons décelé les signes d'une *écriture-enfantement* à travers des liens de maternité entre l'auteur et son texte. Nous avons constaté que le rapport à l'écrit est d'abord vécu comme un rapport charnel et spécifiquement féminin, un accouchement : c'est donner la vie aux mots et par-là au texte littéraire.

Quant à Beyala, nous avons remarqué que le corps s'engage dans l'acte scriptural et participe à la génération du texte. Ceci ne va pas sans contribuer à construire une *image corporelle* présente dans le champ scriptural. La présence de gestualité vocale fait du texte un

corps-écrit où le corporel se mêle au verbal. De même la romancière fait usage de plusieurs techniques scripturales et d'expressions relatives au corps pour construire un *mouvement langagier* où le corps et tous ses membres sont sollicités. D'autre part, son écriture fragmentaire traduit la désintégration du corps. À l'image de cette écriture, le corps est dégradé, démembré, et vice versa. Le corps morcelé du texte et le langage cru deviennent les marques d'une violence complexe ; en exerçant une violence sur la syntaxe, Beyala *exprime* d'une part son insoumission et sa révolte et d'autre part, elle *dénonce* le malaise de l'Afrique.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir épuisé le débat sur la question de l'« *écriture du corps* ». Les œuvres analysées constituent des manifestations minimes du potentiel que contient, dans ce domaine, la production féminine du continent africain. Ce potentiel mérite d'être examiné et investi par la critique littéraire.

Notre analyse a pu dégager des fils de cette broderie appelée l'« *écriture du corps* ». Cette dernière est certes imprégnée par le *féminin*, mais aussi par le *masculin*. Nous sommes de l'avis de Béatrice Didier qui souligne, dans son livre *L'écriture – femme*, que l'écriture du corps est une caractéristique qu'elle voit comme une constante chez les écrivaines féminins. Nous pensons également, comme Hélène Cixous l'explique dans *La jeune née,* que l'écriture de la femme naît du corps, qu'elle naît dans la bouche, comme la voix, mais sans qu'écriture et parole ne soient opposées. Cependant, la mise en scène du corps de l'homme et de sa sexualité par nos deux romancières a démontré que l' « *écriture du corps* » n'est pas produite, sécrétée, distillée exclusivement par le corps féminin. Nos deux romancières ont prouvé qu'elles sont capables de libérer cette écriture du clivage de l'espace du discours en masculin et en féminin dans un système d'opposition duelle (*langage symbolisé/phallus/homme, langage refoulé/creux/femme*[1]).

[1] Gabrielle Frémont, « Casse-texte » In *Études Littéraires*, vol. 12, n° 3, 1979, p. 327.

Cela nous conduit à lever l'ambiguïté qui tend à confondre la *réalité biologique* du sexe avec sa *réalité psychique.*[1] Pour Gabrielle Frémont, la réalité psychique joue « *un rôle bien plus grand dans l'élaboration, les transformations et le travail de l'écriture que la première; bien sûr, souvent l'une colle à l'autre, mais il arrive aussi que l'une trahisse l'autre (ainsi peut-on dire d'un Michelet ou d'un Proust qu'ils écrivent «femme», et d'une Yourcenar qu'elle écrit «homme»).*[2] » Le point de vue de Frémont est à nos yeux applicable à l' « *écriture du corps* ». Notre ambition sera de ne plus envisager les œuvres écrites par des femmes en bloc, en les casant dans une catégorie comme l' « *écriture du corps* » ou autres. Mais de considérer ces œuvres dans leur singularité et leur originalité. Et comme le pense Frémont : « […] *l'œuvre d'art est solitude, et n'inscrit de l'artiste que sa propre trace : frayages anciens, théâtre d'ombres dont l'histoire d'amour, de manque et de mort ne met en scène nul autre que lui-même.* [3]»

[1] Ibid, p. 328.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

BIBLIOGRAPHIE

I- Le Corpus de base :

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

BEYALA **(**Calixthe), *Femme nue femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003.

MOSTEGHANEMI (Ahlam), *Mémoires de la chair*, (Titre original : *Ḏakirat alǧasad* ذاكرة الجسد publié par Dar Al Adab, Liban, 1993) traduit de l'arabe par Mohamed Mokeddem, Paris, Albin Michel, 2002.

MOSTEGHANEMI (Ahlam), *Le chaos des sens*, (Titre original : *Fawdâ al-hawas* الفوضى الحواس publié par Dar Al Adab, Liban, 1997) traduit de l'arabe par France Meyer, Paris, Albin Michel, 2006.

II - Autres oeuvres des auteurs étudiés :

BEYALA (Calixthe) :

Tu t'appelleras Tanga, Paris, Stock, 1988.

Seul le Diable le savait, Paris, Pré aux Clercs, 1990.

La Négresse rousse, Paris, J'ai lu, 1995.

Le Petit Prince de Belleville, Paris, Albin Michel, 1992.

Maman a un amant, Paris, Albin Michel, 1993.

Assèze l'Africaine, Paris, Albin Michel, 1994.

Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales, Paris, Spengler, 1995.

Les Honneurs perdus, Paris, Albin Michel, 1996.

La Petite Fille du réverbère, Paris, Albin Michel, 1998.

Amours sauvages, Paris, Albin Michel, 1999.

Lettre d'une Afro-Française à ses compatriotes, Paris, Mango, 2000.

Comment cuisiner son mari à l'africaine, Paris, Albin Michel, 2000.

Les Arbres en parlent encore…, Paris, Albin Michel, 2002.

La Plantation, Paris, Albin Michel 2005.

L'Homme qui m'offrait le ciel, Paris, Albin Michel, 2007.

Le Roman de Pauline, Paris, Albin Michel, 2009.

Les Lions indomptables, Paris, Albin Michel, 2010.

Le Christ selon l'Afrique, Paris, Albin Michel 2014.

MOSTEGHANEMI (Ahlam) :

،Alâ marfa'al-'ayami على مرفا الايام *(Au havre des jours*) SNED, 1973.

Kitaba Fi Lahzat ،ury كتابة في لحظة عري (*Écriture dans un moment de nudité),* Liban, Dar Al Adab, 1976.

Algérie, femmes et écriture, préface de Jacques Berque, 1985, réédité chez Harmattan en 2000.

،Âbr saryr عابر سرير *(Passager d'un lit*), Liban, Dar Al Adab, 2003.

Nessyan.com ذ سـ يان *(L'Art d'oublier*), Liban, Dar Al Adab, 2009.

Al aswad yalyqu biki الأسود يليق بك *(Le Noir te sied),* Hachette-Antoine, 2013.

III- Autres romans et oeuvres littéraires cités :

1- Maghreb :

AMROUCHE (Fadhma Aït), *Histoire de ma vie,* Paris, Maspero, 1968.

BEN JALLOUN (Tahar), *Harrouda*, Paris *:* Denoël, 1982.

BEY (Maïssa), *Au commencement était la mer*, Marsa, 1996.

BITTAR (Zoubida), *O mes sœurs musulmanes,* Paris, Gallimard, 1964.

BOUDJEDRA (Rachid), *La répudiation,* Paris, Gallimard, 1981.

BOURAOUI (Nina), *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

BOUSSEJRA (Houria), *Le corps dérobé*, Casablanca, édition : Arique Orient, 1999.

CHAREF (Abed), *Au nom du fils*, L'Aube, 1999.

CHOUKRI (Mohamed), *Le pain nu*, 1980, trad. T. Ben Jelloun, Paris, Edition du Seuil, « Points » 1998.

CHRAÏBI (Idriss), *Le passé simple*, Paris : Denoël. 1954.

GOURRAM (Zhour), *Jassadun wa madinatun* جسد و مدينة (*Corps et ville*), Rabat, édition : El-Ghani, 1996.

DIB (Mohamed), *La nuit sauvage*, Albin Michel, 1995.

DJEBAR (Assia), *Le blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1996.

DJEBAR (Assia), *L'amour, la fantasia,* Paris, éditions Jean Lattès, 1985.

DJEBAR (Assia), *Ombre sultane*, Paris, éditions Jean Lattès, 1987.

DJEMAÏ (Abdelkader), *31, rue de l'Aigle*, Gallimard, 2000.

KHAIR EDDINE (Mohamed), *Corps négatif*, suivi de *Histoire d'un bon Dieu* (roman), Seuil, 1968.

KHELLADI (Aïssa), *Rose d'abîme*, Paris, Seuil, 1989.

MANSOUR Ben (Latifa), *La Prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997.

MOKADDEM (Malika), *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1990.

MOUKHTAR (Amal), *Nekhbou el-hayat نخب الحياة (Le toast de la vie)*, Tunis, Dar Sahae, 2005.

MOUSTADRAF (Malika), *Jirah al-rrouh wa al-jasad* جراح الروح و الجسد (*Blessures de l'âme et de la chair*), Kénitra, Publications Ekson, 1999.

SEBBAR (Leila), *Fatima ou Les Algériennes au square*, Paris, Stock, 1981.

SEBBAR (Leila), *Schéhérazade, 17 ans, brune frisée, les yeux verts*, Paris, Stock,1982.

SERHANE (Abdelhak), *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983.

2- Afrique Subsaharienne :

ADIAFFI (Jean-Marie), *Silence, on développe,* Paris, Nouvelles du Sud, 1992.

BÂ (Mariama), *Une si longue lettre*, Le serpent à Plume, 1979.

BARRY (Mariama), *La petite peule*, Mazarine, 2000.

BOLYA (Baenga), *Cannibale*, Ed ; Pierre-Marcel Favre, 1986.

BONI (Tanella), *Les baigneurs du lac rose*, Abidjan, NEI, 1995.

BUGUL (Ken), *Le baobab fou*, Nouvelles éditions africaines, Dakar, 1984.

FANTOURÉ (Alioum), *Le cercle des tropiques,* Paris, Présences Africaines 1972.

FANTOURÉ (Alioum), *Le récit du cirque de la vallée des morts*, Paris, Buchet-Chastel, 1975.

KAITA (Fatou), *Rebelle*, Paris, Présence africaine, 1998.

KOUROUMA (Ahmadou), *Les soleils des indépendances,* (1969) aux Presses de l'université de Montréal, au Seuil en 1970), Paris, Seuil, 1995.

LABOU Tansi (Sony), *La vie et demi*, Paris, Seuil, 1979.

LABOU Tansi (Sony), *L'état honteux*, Paris, Seuil, 1981.

LABOU Tansi (Sony), *L'anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

LAY (Ibrahima), *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, impr. 1985, cop.1982.

LAYE (Camara), *L'enfant noire*, Paris, Plon, 1953.

NKASHAMA (Pius Ngandu), *Le pacte du sang*, Paris, L'Harmattan, 1984.

LOPES (Henri), *Le pleurer-rire,* Paris, Présence Africaine,1982.

RAWRIR (Angèle), *Fureur et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1989.

TANSI (Sony Labou), *La vie et demie,* Paris, Le Seuil, 1979.

SENGHOR (Léopold Sédar), *Chants d'ombre.* Paris, Seuil, 1964.

SOYINKA (Wole), *La saison d'anomie*, (1973 London, Rex Collings) trad. E.Galle, Paris, P.Belfond, 1987.

IV- Ouvrages et études critiques sur les auteurs étudiés :

1 - Ouvrages :

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

SALE (Charles), *Calixthe Beyala, analyse sémiotique de Tu t'appelleras Tanga*, Paris, L'Harmattan, 2005.

4ème colloque des Invalides, textes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Francis Blanche, Jean-Baptiste Botul, *Les mystifications littéraires : Calixthe Beyala*, éd. Du Lérot, coll. Marge, ISSN, Tusson, 2001.

2- Thèses et mémoires :

KOBROSLI (Faten), *La dimension pluriculturelle de textes francophones du XXe siècle (Afrique saharienne, Liban, Québec) avec le regard féminin de Calixthe Beyala, Andrée Chédid et Anne Hébert*, Thèse de doctorat, Lille, ANRT, 1997.

MOMBO (Charles Edgar), *Réception en France des romans d'Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi et de Calixthe Beyala*, Créteil, Thèse de doctorat, Université de Paris-Val-de-Marne, 2004.

PLAICHE (Anza karel), *Récits du corps dans « La Répudiation » de Rachide Boudjedra et « C'est le soleil qui m'a brûlée » de Calixthe Beyala*, Mémoire de maîtrise, éd. IS, la Réunion, 2004.

THERESINE-AUGUSTINE (Thérésa), *Images d'africaines dans « Une si longue lettre » de Mariama Ba et « Tu t'appelleras Tanga » de Calixthe Beyala*, Mémoire de maîtrise, Antilles-Guyanne, 2002.

3 - Articles et entretiens :

ASSAH .H (Augustine), « La fusion du profane et du sacré chez Calixthe Beyala » in *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 21, No. 1, 2006.

ASSAH .H (Augustine), « Entre Senghor et Beyala: une affaire de controverse, de divergente et de résonance » in *Francofonía* N°15, 2006, 33-51.

BITAR (Mariane), « Le narrateur masculin dans *Mémoires de la chair* de Mosteghanemi : enjeux et significations » in Loxias N° 5. *L'expérience féminine dans l'écriture littéraire, III*. Article mis en ligne le 31 mai 2014, http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=636.

BORGOMANO (Madeleine), « Calixthe Beyala, une écriture déplacée » in *Notre Librairie*, N°. 125, janvier-octobre, pp. 71-74,1996.

BORGOMANO (Madeleine), « L'affaire Calixthe Beyala ou les frontières des champs littéraires » in Les *champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.

CAZENAVE (Odile), « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin, in Sexualité et écriture » in *Notre librairie*, N° 151, 2003.

CHANDA (Tirthankar), « L'écriture dans la peau, entretien avec Calixthe Beyala, in Sexualité et écriture » in *Notre librairie*, N° 151, 2003.

CHEVRIER (Jacques), « Calixthe Beyala : quand la littérature africaine féminine devient féministe » in *Cultures Sud*, N°146. *Nouvelle génération*, 2001.

LARANGÉ .S (Daniel), « D'un érotisme mystique aux enfers de la pornographie, désir et plaisir dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala » in *Francofonia*, N° 19, 2010.

MATATEYOU (Emmanuel), « Calixthe Beyala : entre le terroir et l'exil » in *The French Review*, vol. 69, n° 4, 1996, pp. 605-615.

TCHAKAM (Stéphane), « Calixthe Beyala en toute franchise » in Cameroon Tribune, 2004.

ZOH Soumahoro (Jean), « La représentation de l'exile chez Calixthe Beyala » in Loxias, mis en ligne 14 septembre 2011. http://revel.unice.fr/loxicas/index.html.

ZOH Soumahoro (Jean), « L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala et la problématique d'une écriture africaine au féminin » in *Intercambio* 2è série n° 2, 2009.

V- Ouvrages théoriques et études critiques sur le corps :

1 - Ouvrages :

ADAMY (Paule), *Les corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris : Champion, 1995.

AHNOUCH (Fatima), *Abdelkébir Khatibi, la langue, la mémoire et le corps*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. Critique littéraire, 2004.

ANDRIEU Bernard, *A la recherche du corps : épistémologie de la recherche française en SHS*, Nancy, éd. Presse universitaire de Nancy, coll. Épistémologie du corps, 2005.

ANDRIEU Bernard, *Histoire du corps au XXe siècle*, Paris, coll. Santé, société et culture, 1993.

ANZIEU (Didier), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

ALI (Sami), *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.

BAECQUE (Antoine), *Le corps de l'Histoire, Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Clammann-Lévy, 1993.

BELMARI (Rabah), *Le corps seul*, Paris, éd. Gallimard, 1998.

BOUSTANI (Carmen), *L'écriture-corps chez Colette*, FUS-ART, Bordeaux, 1993.

BRETON Le (David), *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992.

BRETON Le (David), *Corps et société : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985.

BRETON Le (David), *Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002.

CABANES (Jean-Louis), *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893) : volume I*, Paris, Klincksieck, 1991.

CHEBEL (Malek), *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F, 1984.

DENYS-TUNNEY (Anne), *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

DERTEZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 2002.

DURET Pascal, *Le corps et ses sociologies*, Paris, Armand Collin, coll. Sociologie, 2005.

ETOKE (Nathalie), *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahar*, Paris, L'Harmattan, 2010.

GRAUBY (Françoise), *Le corps de l'artiste, Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX siècle*, Lyon, Presse universitaires de Lyon, 2001.

GUILLAUMIN (Jean), *Corps création, entre Lettres et Psychanalyse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

HAJLBLUM (Serge), *L'écriture : le corps*, Paris, S.I., 1970.

JAQUET (Chantal), *Le corps*, Paris, éd. Seuil, 2005.

KAUFMANN (Jean-Claude), *Corps de femme, regards d'hommes*, Paris, Pocket, 2001.

KEMPF (Roger), *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

KHARRAZ (Ahmed), *Le corps dans le récit intime arabe*, Orizon, Paris, 2013.

MERNISSI (Fatima), *Le corps au féminin*, Casablanca, Le Fennec, 1991.

KERLOUEGAN (François), *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2006.

RAUCH (André), *Le corps: objet et territoire actuel de l'histoire*, Paris, éd. Revue d'ethnologie française, 1986.

TONDA (Joseph), *Le souverain moderne : le corps du pouvoir en Afrique centrale, Congo, Gabon*, Paris, Karthala, 2005.

TRAVAILLOT (Yves), *Sociologie des pratiques d'entretien du corps : l'évolution de l'attention portée au corps depuis 1960*, Paris, PUF, coll. Pratiques corporelles, 1998.

SERRES (Michel), *Les cinq sens*, Paris, Hacettes, 1985.

STAROBINSKI (Jean), *L'échelle des températures : lecture du corps dans Madame Bovary*, in *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1980, vol. 1, pp : 145-183.

VIGARELLO (Georges), *Le corps redressé*, Paris, A. Collin, 2004.

ZANNAD (Tarik), *Les lieux du corps en Islam*, Paris, Publisud, 1994.

2 - Ouvrages collectifs :

Analyse et réflexions sur le corps : volume I, Paris, Marketing, Larousse, 1992.

Analyse et réflexions sur le corps : volume II, Paris, Marketing, Larousse, 1992.

Corps, littérature, société (1789-1900), Études réunies par ROLLIN (Jean-Marie), Publications de l'université de Saint-Étienne, 2005.

Corps et écriture, vol. 1 : actes du colloque de Sète, Montpellier : Centre d'études valéryennes, université Paul- Valéry, 1994.

L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise, articles réunis par BAZIN (Claire) et PERRIN (Marie), université Paris X-Nanterre, 2007.

Les imaginaires du corps, Tome I, Littérature, ouvrage Collectif coordonné par FINTZ (Claude), L'Harmattan, Paris, 2000.

CHENET-FAUGERAS (Françoise), DUPOUY (Jean-Pierre), dir., *Idéologie et société : Le corps*, Paris, Larousse, 1981.

DELLA GIUSTINA (Vanni) et JAMART (Claude), dir., *Le corps et l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1999

MARCHEIX (Daniel) et WATTEYNE (Nathalie), dir., *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980,* actes de colloque, Limoges, 2007.

MOLINIER (Pascale), GRENIER - Pezé (Marie), dir., *Cahiers du genre. 29, Variations sur le corps*, Paris, L'Harmattan, 2001.

3 - Ouvrages critiques :

AHMED Ait (Mehdi), *La poétique du corps chez Tahar Ben Jelloun à travers Harrouda, L'écrivain public et La nuit sacrée*, Thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1994.

CABANÈS (Jean-Louis), *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, Thèse de doctorat, Toulouse, 1989.

CASTELANOS Ramirez (Luis Alfonso), *La femme : un corps problématique chez Robbe-Grillet et manuel Puig*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2006.

DANOU (Gérard), *Le corps dans le monde moderne contemporain*, Thèse de doctorat Université René Descartes, 1992.

DOSSOU ATCHAD (Joseph), *Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances de 1950 à 1960*, Paris, La Sorbonne, 2010.

GILLAUME (Hélène), *L'écriture et la cohésion de l'œuvre : une analyse des métaphores du corps et de la matière*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 1994.

HERNOT (Dominique), *Corps féminin science et fiction*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 1988.

HUSSON-CASTA (Isabelle), *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, Paris, Septentrion, Presses Universitaires, 1992.

PORÉE (Marc), *Pour une lecture du corps romantique*, Thèse de doctorat, Université Paris III, 1984.

PEIXOTO – LIMA (Maria Celina), *La construction du corps féminin et le regard de l'autre*, Thèse de doctorat, Paris IV, 2003.

ZAHIR Farid, Langue, *Corps et Savoir. Les figures du double dans : «Amour Bilingue » et « le livre du sang » de Abedlkébir Khatibi*, Thèse de doctorat, Paris IV, 1987.

4 - Articles et entretiens :

BAZIÉ (Isaac), « Corps perçu et corps figuré », in *Études françaises*, Vol. 41, N° 2. *Le corps dans les littératures francophones*, 2005, p.9-24.

MARTIN – GRANEL (Nicolas), « Corps, pouvoir, écriture dans deux romans africains », in *Cahiers d'études africaines*. Vol. 32 N°126.1992. pp. 311-340.

MBOUSSA Mongo (Boniface), « Briser le tabou qui interdit de parler du corps entretien avec Ken Bugul», in *Africultures*, juin 1999.

VI- Ouvrages, thèses et articles sur les littératures maghrébine, arabe et subsaharienne :

A - Sur la littérature maghrébine et arabe :

1- Ouvrages :

ACHOUR (Christiane), *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Alger/ Paris, ENAP-Bordas, 1990.

ARESKI (Dalila), *Romancières algériennes francophones, Langue, culture, identité*, Paris, Séguier, 2005.

ARNAUD (Jacqueline), *La littérature maghrébine de langue française, Tome I : origines et perspectives*, Publisud, 1986.

BONN (Charles), *Paysage littéraire algérien des années 90 : Témoigner d'une tragédie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BONN (Charles), *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

CHERNI (Amor), *Figures de l'émigration dans la littérature arabe contemporaine, le moi assiégé*, Paris, L'Harmattan, 2004.

GONTARD (Marc), *Violence du texte, La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

FISHER (Dominique), *Écrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, L'Harmattan, Paris, 2007.

GAFÏTI (Hafid), *La diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djebar, Rachid Mimouni*, L'Harmattan, 2005.

MEMMI (Albert), *Écrivains francophones du Maghreb : Anthologie*, Paris, Seghers, 1985.

TENKOUL (Abderrahman), *Littérature marocaine d'écriture française, Essais d'analyse sémiotique*, Casa blanca, Édition Afrique -Orient, 1985.

SEGARRA (Marta), *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

SEGARRA (Marta), *Nouvelles romancières du Maghreb*, Karthala, 2010.

2- Ouvrages collectifs :

BONN (Charles), KHADDA (Naget) et ALAOUI (Abdallah), dir., *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

BURTSCHER-BERHTER (Beate) et MERTZ-BAUMGARTNER (Birgit), dir., Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine, Paris, L'Harmattan, 2001.

3 - Thèses :

MEZGUELDI (Zohra), *Oralité et stratégies scripturales dans l'ouvre de Mohammed Khaïr Eddine*, Thèse de Doctorat d'État, Université Lumière-Lyon II, 2001, http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/II.htm.

OUHMANI (Karima), *L'écriture érotique et l'érotique de l'écriture chez Khatibi et Abdelwahab Meddab*, Thèse de doctorat, Paris IV, 1996.

4 - Articles :

HARAOUI-Ghebalou (Yamilé), « Litanies mortuaires et parcours d'identités », in *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?,* BONN (Charles) et BOUALIT (Farida), Paris, dir., L'Harmattan, 1999.

SAUNIER (Emilie), « La littérature comme acte politique : les stratégies de prise de parole des écrivaines contemporaines (franco) algériennes et (franco) marocaines », in *Lectures*, http://lectures.revues.org/12853, article mis en ligne le 02 décembre 2013.

B - Sur la littérature subsaharienne :

1 - Ouvrages :

ANOZIE (Sunday), *Sociologie de la littérature africaine*, Paris, Gallimard, 1978.

CAZENAVE (Odile), *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin,* Paris, L'Harmattan,1996.

CHEMAIN-DEGRANGE (Arlette), *Émancipation Féminine et roman africain*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1981.

CHEVRIER (Jacques), *Littérature d'Afrique Noire de langue française*, Paris, Nathan Université, 1999.

CHEVRIER (Jacques), *La littérature nègre*, Collin, Coll. U, 2003.

CORANTON (Michel), *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, L'Harmattan, Paris, 1990.

BRIÈRE. A (Eloïse), *Le roman camerounais et ses discours*, Editions nouvelles du sud, 1993.

FOFANA Herzberger (Pierrette) *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

KEESTELOOT (Lilyan), *Histoire de la littérature Négro-africaine*, paris, coll. Université francophones, 2001.

MERAND (Patrick), *La vie quotidienne en Afrique Noire à travers la littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1989.

NGAL (Georges), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

2 - Ouvrages collectifs

HAWKIN (Peter) et LAVERS (Anette), *Protée noire : Essai sur la littérature francophone de l'Afrique Noire et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1992.

3 - Articles :

BONNET (Véronique), « Vile africaine et écriture de la violence » in *Cultures Sud*, No 148 « Penser la violence », Juillet - Septembre, 2002.

GALLIMORE Rangira (Béatrice), *De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone,* in Notre Librairie, n°117, 1997.

VII- Ouvrages généraux :

1 - Ouvrages individuels :

ALLAMI (Nouria), *Voilée, dévoilées : être femme dans le monde arabe*, Paris, L'Harmattan, 1988.

CHARPENTIER (Isabelle), *Le rouge aux joues, virginité, interdits sexuels et rapports de genre au Maghreb*, Publication de l'université de Saint- Etienne, 2013.

BUCI-GLUCKSMANN (Christine), *Imaginaire de l'autre : Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, éd. l'Harmattan, 1987.

BENCHEMSI (Rajae), *Fracture du désir*, Arles, Actes Sud, 1999.

BOURDIEU (Pierre), *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BOYER (Alain-Michel), *Éléments de littérature comparée III, Formes et genres*, Paris, Hachette, 1996.

BONALD De (Le Vicomte), *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*, Paris, Librairie d'Adrien le Clere, 1854.

BOURDIEU (Pierre), *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BOURDIEU (Pierre), *Esquisse d'une théorie de la pratique,* Ed. *Travaux de sciences sociales*, 1972.

BRANCHE (Raphaëlle), *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, 2001.

BUTLER (Judith), *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

CHANGEUX (Jean-Pierre), *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994.

COLLOT (Sylvie), *Les lieux du désir, topologie amoureuse de Zola*, Hachette, 1992.

CORBIN (Alain), *Le ciel et la mer*, Paris, Bayard, 2005.

COUCHARD (Françoise), *L'excision*, Paris, Presse universitaire de Paris, 2003.

DIDIER (Béatrice), *L'Écriture - femme*, Paris, PUF, 1999, (éd. originale 1981).

EL-KHOURY (Barbara), *L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises 1975- 1992*, Paris, L'Harmattan , 2004.

GARCIA (Irma), *Promenade femmilière,* Paris, Des Femmes, 1981.

GREVE De (Claude), *Éléments de littérature comparée II, Thème et mythes*, Paris, Hachette, 2004.

GRONHOVD (Anne-Marie), *Du côté de la sexualité : Proust, Yourcenar, Tournier*, Montréal, Québec, coll. Collection Documents, 2004.

GOTHLIM (Eva), *Sexe et existence : La philosophie de Simone de Beauvoir*, Paris, Michalon, 1996.

FERNANDES (Martine), *Les écrivaines francophones en liberté*, L'Harmattan, Paris, 2007.

FOUCAULT (Michel), *Histoire de la sexualité I - La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT (Michel), *Histoire de la sexualité II - L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT (Michel), *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

KRISTEVA (Julia), *Le génie féminin, Tome II : Mélanie Klein*, Paris, Fayard, 2000.

LEBAS (Martine), *Écriture et érotisme chez Abelkebir Khatibi*, Nantes, Régis Antoine, 1983.

LEVY (Danielle), *Sexualité et écriture*, Paris, coll. Sexualité Humaine, 1996.

LOBROT (Michel), *La libération sexuelle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1975.

MAFFESOLI (Michel), *Logique de la domination*, Paris, PUF, 1976.

MARIN (Louis), La parole mangée et autres essais théologico-politiques, Boréal, 1986.

MARCHEIX (Daniel), Les incertitudes de la présence : identités narratives et expérience sensible dans la littérature contemporaine de langue française : Algérie, France, Québec, Bern ;Berlin ; Bruxelles [etc.], Peter Lang, 2010.

MAUREL (Anne), *La critique littéraire*, Paris, Hachette, 1998.

MDEMBE (Achille), *Sortir de la grande nuit, Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010/2013.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

MIMOUNI (Rachid), *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Alger : Rahma, 1993

MWISHA Rwanika (Drocella), *Sexualité Volcanique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

NAHOUM Grappe (Véronique), *L'usage politique de la cruauté ; l'épuration ethnique (ex-Yougoslavie, 1991-1995)*, in *De la violence*, séminaire de Françoise Héritier, Paris, Odile Jacob, 1996, pp. 273-323.

NAUDIER (Delphine), *Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées*, Sociétés Contemporaines, Vol. 2, n°78, juin 2010.

PAGEAUX (Daniel-Henri), *Rencontres, échanges, passages : essais et études de littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PICHOIS (Claude), *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1967.

RICHARD (Jean-Pierre), *La création de la forme chez Flaubert* in *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

RICHARD (Jean-Pierre), *Nausée de Céline*, Fata Morgana, 1980.

RUFFIE (Jacques), *le sexe et la mort*, Paris, éd. Odile Jacob Seuil, 1986.

THIAM (Awa), *La parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978.

TCHAK (Sami), *La sexualité féminine en Afrique*, Paris L'Harmattan, 1999.

SEGARRA (Marta), *Traces du désir*, Paris, Éditions Campagne Première, 2008.

STORA (Benjamin), *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, 2005, (1re éd. 1998).

STORA (Benjamin), *Histoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2004, (1re éd. 1993).

SOUILLER (Didier), *La littérature comparée*, Dijon, Centre de recherche, le texte et l'édition, 2002.

SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'écriture fragmentaire*, Paris, PUF, 1997.

SZASZ (Thomas), *Douleur et plaisir*, Paris, Payot, 1986.

VAN TIEGHEM (Paul), *La littérature comparée*, Paris : A. colin, coll. Collection Section de Langues et Littératures, 1931.

VERDIGLIONE (Armando), *Sexualité et pouvoir*, Paris, Payot, 1976.

2 - Ouvrages collectifs :

DUBOST (Jean-Pierre) et GASQUET (Axel), dir., *Les Orients désorientés : déconstruire l'orientalisme*, Paris, Kimé, 2013.

DUBOST (Jean-Pierre) et MILKOVITCH-RIOUX (Catherine), dir., *Poétologie du témoignage, un dialogue de recherche égypto*-français, Publisud, 2014.

CHEVALIER (Jean), CHEERBRANT (Alain), dir., *Dictionnaire des symboles*, Coll. Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2002.

GAFAÏTI (Hafid) et CROUZIÈRES-IGENTHRON (Armelle), dir. *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, L'Harmattan, 2005.

RIOUX (Jean-Pierre), (dir), *La guerre d'Algérie et les Français*, Colloque de l'Institut d'histoire du temps présent, Paris, Fayard, 1990.

SIRINELLI (Jean- François) et RIOUX (Jean-Pierre), dir. *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles : Éd. Complexe, 1991.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1997.

La civilisation de la femme dans la tradition africaine, Rencontre organisée par La société africaine de culture, Paris, Présence africaine, 1975.

Littérature Francophone : I. Le roman. Ouvrage coordonné par BONN (Charles) et GARNIER (Xavier), Paris, 1997.

Masculin féminin, Un dossier coordonné par TCHAK (Sami) et MONGO-MBOUSSA (Boniface) in *Africultures*, n° 35, février 2001.

3 - Études universitaires :

BERGASSOLI (Christine), *L'étranger en question : essai de réflexion sur la notion d'étranger Kristeva – Todorov – Jame - Khatibi*, Mémoire de DEA, Aix-en-Provence, 1990.

4 - Articles :

BRANCHE (Raphaëlle), « La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture » in *Revue de Sciences humaines*, mis en ligne le 10 novembre 2012.

BRIÈRE. A (Eloïse), « Le retour des mères dévorantes » in *Notre Librairie*, N°117 *Écritures Féminines : 1- La parole aux femmes*, 1994

CALLE-GRUBER (Mireille), « Le Livre d'Algérie » in *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, 2003.

CARRE (Nathalie), « Entre désir et raison, le choix des comportements » in *Cultures Sud*, No 151 *Sexualité et écriture* , Juillet - Septembre, 2003.

CELERIER (Patricia), « Engagement et esthétique du cri » in *Cultures Sud*, No 148 « Penser la violence », Juillet - Septembre, 2002.

CHEVRIER (Jacques), « Les formes variées du discours rebelle » in *Cultures Sud*, No 148 *Penser la violence*, Juillet - Septembre, 2002.

CHEVRIER (Jacques), « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du sud » in *Notre librairie*, N° 151 *Sexualité et écriture*, 2003, (Repères, p.8).

CHEVRIER (Jacques), « Des formes variées du discours rebelle » in *Notre Librairie* N° 148 *Penser la Violence*, Juillet - Septembre 2002.

DELAS (Daniel), « Décrire la relation : de l'implicite au cru » in *Notre librairie*, N° 151 *Sexualité et écriture*, 2003,

FRÉMONT (Gabrielle), « Casse-texte » in *Études Littéraires*, vol. 12, n° 3, 1979.

JODELET (Denise), « Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique », in *Connexion*, n ° 87. pp : 105-127.

MAUSS – Copeaux (Claire), « L'histoire de la guerre d'Algérie, le problème de la violence in Les deux rives de la méditerranée : la guerre d'Algérie » [http://ldh-toulon.net/l-histoire-de-la-guerre-d-Algerie.html] Article mis en ligne novembre 2006.

MIAMPIKA (Landry- Wilfrid), « L'autre et le semblable : la différence » in *Notre librairie*, N° 151 *Sexualité et écriture*, 2003,

MOURALIS (Bernard), « Les disparus et les survivants » in *Notre Librairie* N° 148 *Penser la Violence*, Juillet - Septembre 2002.

SINDZINGRE (Nicole), « Le plus et le moins : à propos de l'excision » in *Cahiers d'études africaines*, vol 71, numéro 65, 1977.

STORA (Benjamin), « La mémoire retrouvée de la guerre de l'Algérie » in *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, *Complexe*, 2002.