LE CORPS INSURGÉ : DE LA DÉPOSSESSION À LA RECONQUÊTE CHEZ CALIXTHE BEYALA ET ASSIA DJEBAR

Jean Soumahoro ZOH
Université Alassane OUATTARA, Bouaké
Côte d'Ivoire

Reçu : 03/08/2026 **Évalué** :05/08/2026 **Publié** : 02/11/2026

Résumé : Longtemps relégué au statut d'objet par les structures patriarcales, les traditions séculaires et le mercantilisme, le corps féminin subit chez Calixthe Beyala et Assia Djebar une mutation esthétique et politique : de réceptacle passif, il devient le sujet, le lieu et l'enjeu de l'écriture. À travers une approche comparatiste, inspirée des Gender studies et de la sociologie du pouvoir, la présente contribution analyse d'abord les formes de dépossession propres à chaque aire culturelle. Elle se focalise ensuite sur les stratégies de résistance orchestrées par les héroïnes pour reconquérir leur chair. En déconstruisant les dispositifs de domination, les deux romancières réhabilitent le corps féminin qui devient le territoire premier d'où s'élancent la liberté et l'écriture.

Mots-clés : Corporalité, roman francophone, patriarcat, émancipation, subversion.

THE INSURGENT BODY: FROM DISPOSSESSION TO RECLAMATION IN CALIXTHE BEYALA AND ASSIA DJEBAR

Abstract: Long relegated to the status of an object by patriarchal structures, secular traditions, and commercialism, the female body undergoes an aesthetic and political mutation in the works of Calixthe Beyala and Assia Djebar: from a passive receptacle, it becomes the subject, the site, and the stake of writing. Through a comparatist approach inspired by gender studies, this paper first analyzes the forms of dispossession specific to each cultural area. It then focuses on the strategies of resistance orchestrated by the heroines to reclaim their flesh. By deconstructing systems of domination, the two novelists rehabilitate the female body, which becomes the primary territory from which freedom and writing emerge.

Keywords : Corporeality, Francophone novel, patriarchy, emancipation, subversion.

Introduction

Longtemps relégué au statut d'objet par le poids des traditions séculaires, des impératifs communautaires et des structures patriarcales, le corps féminin subit une profonde mutation dans les romans de Calixthe Beyala et d'Assia Djebar. De réceptacle passif subissant les marques de l'ordre social, il est érigé en sujet, lieu d'énonciation et enjeu du discours littéraire. Les deux écrivaines entreprennent de ressusciter un corps historiquement censuré, confiné ou mutilé, pour le placer au cœur du texte. Cette mise

en scène de la chair passe d'abord par la prise en compte de sa réification. Dans l'univers romanesque des deux auteures, la représentation du personnage féminin s'appuie fréquemment sur une métonymie qui le réduit à sa matérialité organique. C'est ce que traduit l'héroïne de Beyala dans *Tu t'appelleras Tanga* : « Et moi, je suis une femme-fillette […] une cuisse, des seins, des fesses. Un amas de chair versé par les dieux… » (p. 26). L'hyper-visibilité de la chair ne constitue pas, cependant, une simple étape esthétique : elle témoigne des procédés d'usurpation et de spoliation que subissent les femmes au sein de leurs aires socioculturelles respectives. Face à cette logique de la domination, les romancières refusent d'enfermer leurs héroïnes dans un statut de victimes passives. L'écriture devient le lieu d'une résistance où le corps, devenu insurgé, réclame sa souveraineté.

C'est ce passage d'un espace de négation et d'oppression à un territoire de libération et de réappropriation identitaire qui constitue l'objet principal de la présente étude. Inscrite dans une approche comparatiste inspirée des Gender studies (Simone de Beauvoir[1]) et de la sociologie du pouvoir (notamment à travers les apports de Michel Foucault[2]), elle vise à analyser comment les romans de Calixthe Beyala et d'Assia Djebar subvertissent les assignations patriarcales à travers la représentation du corps. D'où les questions suivantes : Quels sont les mécanismes sociopolitiques, culturels et symboliques par lesquels s'exerce l'aliénation du corps féminin dans les œuvres étudiées ? Quelles stratégies de résistance et de reconquête les héroïnes déploient-elles pour s'approprier leur corporalité ? Dans quelle mesure les spécificités culturelles caractérisant le traitement littéraire de la chair révèlent-elles des dynamiques d'émancipation propres à chaque aire socioculturelle ?

Pour répondre à ces interrogations, nous optons pour une démarche en trois grands axes. Le premier examinera le statut sociopolitique du corps féminin en passant en revue les mécanismes de contrôle, de marquage et d'interdiction qui pèsent sur lui. Le deuxième axe portera sur les stratégies déployées par les héroïnes pour mener à bien la reconquête de leur corporalité. Enfin, le troisième axe proposera une étude comparative dont le but est de synthétiser les spécificités culturelles caractérisant le traitement de la chair.

1. Le statut du corps : entre contrôle social et interdiction

Chez Calixthe Beyala tout comme chez Assia Djebar, le corps féminin reste aliéné par le joug traditionnel au sein d'une société privilégiant l'autorité masculine. Privée de la libre disposition de sa corporalité, la femme voit son corps devenir une propriété collective. Toutefois, cette usurpation s'opère selon des modalités distinctes en fonction des aires socioculturelles dépeintes : si dans l'univers subsaharien de Beyala, le corps féminin subit diverses manipulations sociales et marchandes, il se pose dans l'œuvre de Djebar comme un corps interdit et invisibilisé.

1.1. Un corps contrôlé et marqué : la dynamique du regard et des rites

L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala apparaît comme le récit d'une véritable spoliation du corps féminin, sculpté, façonné et contrôlé par le corps social. Ce contrôle

[1] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, volume 1, Paris, Gallimard, 1949.
[2] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

s'exerce d'abord par le biais d'« injonctions verbales concernant la façon de tenir son corps, régie par un code de bonne ou de mauvaise conduite » (Gallimore, 1994, p. 55). L'une des premières exigences imposées à la femme porte sur le regard, garantissant au sujet masculin le privilège de voir sans être vu. Dès son plus jeune âge, Tanga subit cette éducation sous l'autorité paternelle : « Le vieux mon père l'a dit, le vieux mon père l'a ordonné. "L'enfant [Tanga] doit garder les yeux baissés" » (*Tu t'appelleras Tanga*, p. 16). De même, Saïda rapporte les recommandations maternelles :« Maman, écoulée sur une natte, me prodiguait des conseils : "Il ne faut pas regarder les hommes dans les rues, c'est moche" » (*Les honneurs perdus*, p. 65).

Le droit de regarder est ici refusé à la femme alors même que son corps reste soumis aux regards extérieurs. Or, le regard, ainsi que le souligne Béatrice Gallimore, n'est jamais neutre : regarder constitue un acte de défi et une contestation de l'ordre patriarcal. En s'appropriant le regard, le personnage féminin acquiert une puissance ; ce que confirme Tanga dans *Tu t'appelleras Tanga* (p. 16) : « Je regarde, je suis forte, je suis la puissance ». À l'inverse, baisser les yeux dénote d'une attitude de soumission, illustrée par les rassemblements où « les femmes baissent la tête dans une attitude respectueuse » (p. 20).

Cette asymétrie homme voyant/sans être vu s'avère aliénante pour la femme. Elle offre au sujet masculin un pouvoir de domination semblable à celui théorisé par Jean-Paul Sartre à propos de l'oppression coloniale dans sa préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Orphée noir, 1948). L'homme blanc y est décrit comme celui qui « a joui trois mille ans du privilège de voir sans que l'on le voie » (Huughe, 2000, p. 339). Sartre analyse dans *L'Être et le Néant* (p. 339) cette dynamique du regard où autrui nous réduit à l'état d'objet.

> Je m'adresse à autrui en tant qu'il est un objet : je cherche à le saisir […] Je veux m'approprier sa liberté à travers une appropriation totale de son corps. En somme, ma phobie est de me sentir aliéné par autrui […] Mon but est donc […] de récupérer mon être pour autrui en contraignant la liberté de l'autre […] par le désir ou la violence à s'avouer vaincu.

Comme le résume Francis Jeanson (Cité par Huughe, 2000, p. 13), le rapport à autrui se muant en une lutte de pouvoirs pour échapper à l'aliénation, le fait de voir sans être vu constitue la position hégémonique par excellence.

Sur le plan de la sociologie du pouvoir, cette disposition fait écho aux analyses de Michel Foucault dans *Surveiller et punir* relatives au « panopticon » de Jeremy Bentham. Le dispositif panoptique dissocie, en effet, le couple voir/être vu afin d'imposer un contrôle disciplinaire permanent. Dans l'univers de Beyala, les personnages masculins adoptent ce comportement panoptique en s'octroyant un droit de regard absolu tout en interdisant le regard féminin. Ce rapport de force transforme la femme en simple objet ou en adoratrice. La révolte de Tanga passe ainsi par la réappropriation du regard : « Et moi la femme-fille exclue, je sais que mes yeux ne se baisseront plus » (p. 80).

Outre le contrôle visuel, le corps féminin devient, chez Beyala, une surface d' « inscriptions tégumentaires » (Michalska, 1981, p. 30) nécessaires aux transactions du mercantilisme patriarcal. Plusieurs pratiques et rites de passage participent à cette

réification. C'est le cas du test de virginité, matérialisé par le « rite de l'œuf ». Subi de manière récurrente par plusieurs figures féminines, notamment dans *Assèze l'Africaine* et *C'est le soleil qui m'a brûlée*, ce contrôle est vécu par les adolescentes comme un véritable choc qui résonne durablement dans leur mémoire. En faisant de l'intégrité de l'hymen une condition préalable au mariage, la société patriarcale dépossède la jeune fille de la propriété légitime de sa chair. Ce rituel d'inspection ne vise pas seulement à garantir la pudeur : il constitue une vérification d'ordre marchand destinée à préserver ou à optimiser la valeur financière de la dot. À cette spoliation symbolique s'ajoute la mutilation de la chair incarnée par l'excision. Dépeinte avec gravité dans *Tu t'appelleras Tanga* (p. 19-20), cette prétendue épreuve d'initiation vise, en réalité, à oblitérer toute possibilité d'épanouissement érotique en privant l'héroïne de son clitoris. Comme le souligne Q. Zinzou, dans une interview accordée à C. Patterson (1980, p. 175), il importe de distinguer cette pratique de la circoncision masculine :

> L'excision n'est pas l'équivalent de la circoncision comme la société traditionnelle tente de le démontrer. Circoncire et exciser, c'est dans les deux cas, retrancher du corps humain une partie de lui-même, les deux formes d'ablations sont semblables du point de vue anatomique : on enlève chez l'homme un morceau de peau tandis qu'on supprime à la femme un organe, si bien qu'à titre comparatif, on peut dire qu'au niveau embryologique, ce qui est ôté du corps féminin correspond à la totalité de l'appareil génital de l'homme excepté le scrotum.

Alors que la circoncision retire un simple repli cutané, l'excision détruit l'organe centre de la sexualité féminine. Pour Patterson, cette « inscription tégumentaire » scelle l'assujettissement de la femme au pouvoir des hommes, réduisant son corps mutilé à un simple outil de reproduction dénué de désir propre.

L'accumulation de ces traumatismes d'origine sociale engendre un phénomène d'autocensure et de dépréciation de soi. Privée du droit de connaître, de toucher ou de contempler son propre corps, la jeune fille développe une méconnaissance de son anatomie, associée à un sentiment d'aliénation. Dans *Assèze l'Africaine* (p. 43), l'émergence des premiers signes de la puberté n'est pas vécue comme une métamorphose naturelle, mais comme l'apprentissage d'un secret impur et honteux.

> À l'époque, confesse Assèze, quand je me baissais, deux boules apparaissaient sur ma poitrine. Quand je levais les bras, elles disparaissaient. J'avais des notions sur la vie. Je la trouvais sale : les femmes avaient leurs règles dans des vieux chiffons qu'elles lavaient et réutilisaient. Je savais aussi que les règles comme les relations sexuelles constituaient un secret impur et honteux, et qu'il ne fallait pas souiller les yeux et les oreilles par des attitudes ou des références indiscrètes à ce genre de saletés.

Le corps social impose ainsi à la femme une posture d'auto-invalidation où sa propre corporalité lui devient étrangère et coupable. Ce processus de réification culmine dans la transaction de la dot, qui entérine la transformation du corps féminin en bien consommable. Dans *Seul le diable le savait* (p. 264), cette cérémonie perd toute fonction symbolique d'alliance inter-clanique pour devenir une véritable vente aux enchères où le corps est « marchandisé » selon ses aptitudes reproductrices et esthétiques. L'héroïne Mégri prend alors conscience de toute la violence de cette chosification. Par ce mercantilisme patriarcal, le corps féminin cesse d'être un sujet pour devenir une propriété transmissible.

Si l'œuvre de Calixthe Beyala met en scène un corps féminin exposé, scruté et soumis à la dictature des rites patriarcaux, l'univers d'Assia Djebar déplace cette aliénation vers une autre forme de sujétion, celle de l'effacement et du retranchement.

1.2. Un corps interdit : réclusion, voile et censure de la parole

Dans les textes d'Assia Djebar, le corps féminin s'appréhende avant tout comme un corps interdit (haram). Ainsi que le souligne Z. Bouaissi (2002, p. 309), entre la puberté et la maturité, la femme est perçue comme un bien précieux et désirable qu'il convient de confiner, de voiler et de surveiller. Cette interdiction se manifeste d'abord par la claustration et l'enfermement. Dans *Ombre sultane* (p. 110*)*, la narratrice évoque la frontière invisible séparant l'espace public masculin (la mer, la liberté) de l'espace clos réservé aux femmes.

> Là-bas, les garçons peuvent rejoindre pères et oncles, là-bas se dresse un théâtre interdit […] Les oursins dont ils ramènent les coquilles vides, pour nous narguer, sont une gourmandise décrétée tabou au peuple des femmes ! Un enfant en évoque le goût ; longtemps après, la fillette que je fus rêva aux mots égrillards qu'utilisa ce gamin complice, comme si, le fruit m'étant interdit, ce n'était pas seulement la mer et ses nourritures dont je me trouvais écartée.

Cet enfermement va de pair avec une obsession patriarcale pour la pudeur et la crainte du désir, transformant la figure paternelle en gardienne de l'interdit. Le voile constitue le symbole central de cette dynamique visuelle et spatiale. Bien que son origine coranique (Sourate 33, verset 39) ait visé historiquement à distinguer les femmes de la communauté, son usage chez Djebar en fait l'incarnation de la réclusion. Comme le note J-M. Clerc (1997, p. 41), empêcher le regard revient à refuser à l'autre la possibilité d'exister pleinement en tant que sujet. Enfin, l'interdiction de circuler s'accompagne d'une privation de la parole vécue comme une « seconde mutilation »

La médiation masculine rendue obligatoire lors des consentements (comme le « oui » du mariage prononcé par un tuteur) constitue une « parole déflorée, violentée » (Clerc, 1997, p. 53). Faisant écho au tableau de Delacroix étudié dans la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (« Regard interdit, son coupé »), l'écriture de Djebar montre comment le quotidien de la femme arabe est réduit à des chuchotements, des comptines de terrasses ou des formules convenues où le pronom individuel « Je » est proscrit au profit de la conformité collective (*L'amour, la fantasia*, p. 49).

Qu'il soit exposé, marqué et marchandisé (Calixthe Beyala) ou confiné, voilé et invisibilisé (Assia Djebar), le corps de la femme semble lui échapper pour devenir propriété de la société patriarcale. Cette spoliation n'est, cependant, pas une fin en soi, elle constitue le point de départ d'une résistance.

2. La reconquête du corps

Face à la dépossession systématique exercée par le corps social, les héroïnes de Calixthe Beyala et d'Assia Djebar refusent la résignation pour s'engager dans un processus de réappropriation corporelle.

2.1. La subversion par le refus chez Calixthe Beyala

Chez Calixthe Beyala, la reconquête passe par des revendications frontales et le rejet des structures traditionnelles d'assujettissement. S'insurgeant contre l'aliénation, la femme s'attaque aux piliers de la société patriarcale et réclame, comme dans *Seul le diable le savait* (p. 15), la pleine possession de son corps : « Je veux mon corps ».

2.1.1. Le refus du mariage et de la maternité

Considérant l'institution matrimoniale comme un dispositif légal destiné à assujettir le corps féminin, les héroïnes choisissent des voies marginales. Dans *Seul le diable le savait*, précisément à la page 216, Bertha rejette le mariage monogamique au profit d'une polyandrie subversive, avant d'opter pour le célibat. Cette démarche rejoint la posture d'Ameka dans *One is Enough* de Flora Nwapa, pour qui l'épouse n'est que l'ombre d'elle-même au sein d'une institution carcérale.

> Je ne veux pas être une épouse […] Une maîtresse, oui, avec un amant, oui bien sûr, mais pas une épouse. Il y a dans ce mot quelque chose qui ne va pas. Une épouse, je ne suis jamais libre. Je suis l'ombre de moi-même. Comme épouse, je suis presque impuissante. Je suis en prison, incapable de m'assumer en corps ou en esprit. Comme épouse, quelque chose m'empoigne et me détruit. (Cité par B. Gallimore, 1997, p. 77)

Le rejet de la maternité s'impose comme un acte d'affranchissement. Refusant que le corps féminin soit réduit à sa fonction utérine, Tanga procède à des gestes symboliques, à l'instar du ballon gonflé qu'elle fait éclater avec ses dents. La femme exprime, de la sorte, son refus catégorique de la procréation forcée : « Je ne veux pas me multiplier. C'est le rôle du vent, de la pluie [...] Je ne veux pas prêter mon ventre à l'éclosion d'une vie » (*Tu t'appelleras Tanga*, p. 166.)

2.1.2. La prostitution comme stratégie de réappropriation du corps

Le thème de la prostitution occupe une place centrale dans l'œuvre de Beyala, constituant l'un des rôles thématiques les plus prégnants pour explorer la dynamique des corps au sein du mercantilisme contemporain. Dans *Femmes rebelles*, O. Cazenave (1996) typologise cette représentation en trois figures : la mère, la fille et l'amie.

La première déclinaison s'incarne dans la figure de la mère prostituée, représentée par les personnages de Betty dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* et d'Aminata dans *Maman a un amant*. Refusant d'enfermer ce rôle dans une condamnation morale ou un stéréotype dépréciatif, le récit beyalien transforme la mère prostituée en une figure identificatoire pour la descendance. Chez la jeune Ateba, par exemple, le corps maternel « marchandisé » ne suscite ni dégoût ni rejet ; il s'érige au contraire en un miroir existentiel et en un modèle d'action. La fille en vient à percevoir sa propre trajectoire comme le prolongement de celle de sa mère.

À l'opposé de cette filiation assumée se dresse le drame de la fille prostituée, dont l'illustration la plus poignante demeure le personnage de Tanga dans *Tu t'appelleras Tanga*. Le récit met en scène une tragique inversion des rôles où la jeune fille devient le soutien financier exclusif de la cellule familiale au prix de ce qu'A. H. Assaah (1999) qualifie de « sexploitation ». Ce marchandage forcé du corps enfantin devient

l'allégorie de toute une génération de jeunes africaines sacrifiées sur l'autel de la misère urbaine.

Le dispositif est complété par la figure de l'amie prostituée, incarnée par Irène dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* ou Laetitia dans *Seul le diable le savait*. Échappant au cadre strictement familial, cette complice de l'ombre remplit une fonction pédagogique et initiatique essentielle auprès des héroïnes. En leur transmettant les codes de la marginalité, en démystifiant la domination masculine et en leur enseignant le détachement affectif, l'amie vénale ne livre pas seulement les clés d'une économie de subsistance : elle guide les protagonistes vers une prise de conscience, transformant la vénalité subie en un levier d'émancipation et un potentiel de subversion face à l'ordre patriarcal.

Sur le plan socio-critique, la prostitution chez Beyala dépasse le simple drame économique pour devenir un dispositif d'émancipation : elle permet au corps féminin de s'affranchir du contrôle patriarcal et de l'institution matrimoniale. La prostituée beyalienne acquiert une marge de liberté supérieure à celle de l'épouse traditionnelle en maîtrisant sa fécondité, le choix de ses partenaires et le rythme de ses unions, à l'image de Fondamento des Plaisirs dans *Les arbres en parlent encore* ou d'Ekassi dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Ce processus repose sur ce que B. Gallimore (1994) nomme la « désérotisation volontaire du corps ». La femme instaure une dissociation psychique avec son corps mis sur marché : « J'amenais mon corps au carrefour des vies […] Je ne sentais rien, je n'éprouvais rien. Mon corps à mon insu s'était peu à peu transformé en chair de pierre » (*Tu t'appelleras Tanga*, p. 15).

Par cette mise à distance linguistique et réflexive (« j'amenais mon corps » au lieu de « je m'amenais »), le personnage féminin oppose une impassibilité au désir masculin. Dans *Assèze l'Africaine* (p. 130), la Comtesse incarne cette résistance en se vendant sans jamais se laisser posséder ; de même, Mégri maintient une lucidité au cours du rapport sexuel. Il s'établit ainsi une supériorité paradoxale du corps possédant/subi sur le sujet possesseur, la froideur devenant un instrument de pouvoir.

Cette représentation prend à contre-pied la littérature écrite par les hommes ainsi que certains courants féministes classiques. Contrairement au constat de Horn et Pingle (The Image of the Prostitute in Modern Literature, 1984), selon lequel la prostituée est cantonnée au rôle de symbole ou de type passif, Beyala dote ses figures d'une individualité forte et d'une lucidité. Face aux analyses de féministes comme Simone Iff, qui assimilent la prostitution à une forme d'appropriation patriarcale, Beyala en fait un vecteur d'éveil. La Comtesse, par exemple, utilise son statut privilégié auprès de son amant Awono pour dénoncer le sacrifice des jeunes filles à qui l'on refuse l'accès à l'instruction.

> Assèze n'ira pas à l'école ? demanda la Comtesse […] Et alors ? demanda-t-elle : Assèze n'ira plus à l'école ; comme soixante-quinze pour cent d'enfants de ce pays. Que dis-je, aux dernières nouvelles, plus de quatre-vingt-dix pour cent des enfants de ce pays […] Elle n'ira plus à l'école comme les vieux de ce pays […] Elle n'ira plus à l'école comme les femmes mariées, les jeunes filles qui sont sacrifiées au profit des garçons (*Assèze l'Africaine,* p. 153).

En valorisant la fonction subversive de la prostitution et la diversification des modes de vie (chasteté, hétérosexualité, homosexualité), l'auteure prône un pluralisme érotique affranchi de toute norme imposée.

2.1.3. L'auto-érotisme, la résistance somatique et la violence

Chez Calixthe Beyala, l'émancipation corporelle ne se limite pas à la reconquête du marché du sexe : elle s'articule également autour de la résistance et de la réappropriation de la jouissance hors des schémas de la dominance masculine. Face à la violence de l'effraction phallocratique, les héroïnes déploient plusieurs stratégies allant du repli auto-érotique au crime politique, en passant par le verrouillage du corps.

L'exploration du plaisir solitaire et du saphisme constitue la première étape de cette autonomisation sensorielle. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la masturbation devient pour Ateba le moyen privilégié d'une reconquête du désir sans aliénation : en se procurant son propre plaisir, l'héroïne affirme une souveraineté érotique qui évince l'homme de sa fonction de dispensateur exclusif de la jouissance. Ce processus trouve son accomplissement dans *Femme nue, femme noire*, où l'homosexualité féminine est pensée comme un espace de réappropriation des zones érogènes. Échappant aux logiques de la pénétration, perçues comme l'instrument de la domination phallique, le commerce saphique instaure une poétique du toucher réciproque où le corps féminin réapprend sa propre géographie du plaisir, libre de toute tutelle patriarcale.

Lorsque l'auto-érotisme ne suffit plus à préserver l'intégrité de la personne, la résistance s'incarne dans des postures plus radicales de neutralisation, de verrouillage, voire d'auto-mutilation. C'est le cas de Mégri dans *Seul le diable le savait* (p. 158), qui oppose à l'assaut masculin une herméticité physique, annihilant le désir de l'autre par une « fermeture » de son propre corps. Cette dynamique d'inviolabilité atteint son paroxysme dans *Tu t'appelleras Tanga*, lorsque la grand-mère de l'héroïne accomplit un rituel sado-masochiste en insérant des noix de palme dans son sexe pour en détruire toute capacité d'épanouissement charnel. La mutilation volontaire illustre l'analyse formulée par S. Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (p. 409) : face à l'effraction pénétrative imposée, la femme n'a parfois d'autre recours que de protester en l'annulant par la souffrance. En martyrisant cette chair vouée à la soumission, elle la soustrait au désir de l'oppresseur pour en reprendre, à travers le martyre, un ultime contrôle.

Enfin, cette guerre des corps culmine dans le passage à l'acte violent et le meurtre cathartique. L'usage de la force physique par les héroïnes beyaliennes ne saurait toutefois s'analyser comme une dérive criminelle individuelle ou une pathologie sociale. Rejoint par la grille de lecture de Françoise Lionnet, le texte donne à lire cette violence féminine comme une modalité légitime d'auto-défense face aux crimes et à la terreur du système patriarcal. L'acte homicide devient alors le symptôme d'une rupture inévitable : dans ce combat à mort pour le contrôle de sa propre chair, le corps de l'héroïne, poussé à bout par la spoliation, convertit la violence subie en une arme d'émancipation.

2.2. La reconquête du corps chez Assia Djebar

2.2.1. La conquête de l'espace public et la neutralisation du regard

Chez Assia Djebar, la réappropriation du corps commence par la transgression des frontières spatiales traditionnellement établies. L'itinéraire de Chérifa, dans *Les Enfants du nouveau monde* (p. 140-147), illustre de manière frappante le difficile passage de la réclusion domestique à l'espace extérieur masculin. Afin de traverser la ville seule, le personnage doit déployer une stratégie de déambulation associée à une auto-surveillance rigoureuse, démarche indispensable pour déjouer le regard panoptique des hommes. Quoique perçue comme une menace par la collectivité masculine, cette traversée transforme la figure féminine : de proie passive, elle s'érige en sujet existant.

Ce processus de conquête spatiale s'appuie sur deux médiations fondamentales. D'une part, la langue française agit comme un écran protecteur. Dans *L'Amour, la fantasia* (p. 204), la langue de l'autre fonctionne en effet comme un instrument de vision et de neutralisation capable d'« aveugler les mâles voyeurs », ce qui permet à la femme de s'approprier la rue tout en restant invisible au regard traditionnel. La reconquête passe également par l'expérience d'un « regard pur ». Dans *Les Alouettes naïves*, par exemple, Nafissa s'efface grâce à une démarche métonymique pour ne devenir « que regard », inversant ainsi la dynamique scopique pour faire passer la femme du statut d'objet observé à celui de sujet observant.

Néanmoins, cette quête spatiale ne s'effectue pas de manière linéaire et demeure semée d'embûches et de contradictions. L'expérience de Dalila dans *Les Impatients* témoigne de cette complexité : après avoir défié l'autorité paternelle et la menace du crime d'honneur pour rejoindre son fiancé à Paris, elle se retrouve à nouveau recluse par ce dernier. Sa résistance ne s'éteint pas pour autant, mais se réaffirme à travers la décision de rompre l'isolement : « Je sortirai, promet-elle » (p. 218). De manière analogue, le parcours de Nadia dans *La Soif* révèle les limites d'une émancipation en trompe-l'œil. La liberté de mouvement qu'elle incarne à travers la conduite automobile ou la fréquentation des dancings s'avère n'être qu'une forme d'assimilation ambiguë entre deux cultures, débouchant enfin de compte sur une réintégration des normes maritales.

2.2.2. Le dévoilement et la réconciliation sensuelle avec le corps

L'émancipation du personnage féminin chez Assia Djebar ne se réduit pas à une conquête de la rue ou du langage ; elle s'accomplit dans la découverte charnelle et la réappropriation sensuelle de son propre corps. Dès les premières pages de *La Soif*, la narratrice met en scène un corps épanoui qui s'affranchit des contraintes domestiques par la solitude et la nonchalance : « J'aimais ma solitude – et mon corps que je plongeais dans la mer plate, au creux d'une crique cachée, que des galets rouges rendaient plus sauvage » (p. 13). Ce rapport intime au monde physique, où Nadia s'avoue « indulgente pour [son] corps souple » immergé dans des « flots scintillant sous le soleil pesant » (p. 20), trouve un écho direct dans *Les Impatients*. L'héroïne Dalila y ressent un abandon similaire face à l'environnement marin et terrestre, s'abandonnant à la somnolence, la

chair « transpercée du froid de la terre », le regard empli d'un « ciel large comme un ventre de bête » (p. 13).

Cette ouverture aux éléments de la nature marque le premier pas vers une libération : délivrée des tabous et de la confiscation sociale qui pesaient sur sa chair, la femme ose enfin s'exposer à la lumière du jour. L'exposition au soleil acquiert alors la valeur d'un rituel de naissance et de rupture avec dix-huit années de réclusion :

> Bientôt le soleil sauta au-dessus de ma tête. Les yeux fermés, éblouie, j'enlevai le boléro de ma robe qui voilait mes épaules. Le soleil tapa ma peau ; avec délice je le laissai me mordre. Pour la première fois de ma vie, je dormais seule ainsi, en pleine nature […] pendant dix-huit ans on m'avait empêchée d'aimer le soleil rouge, le ciel plein et rond comme une coupe fraîche. J'étais enfin dans la lumière. Je m'endormis (*Les Impatients*, p. 13).

L'expérience du soleil et du grand air inaugure un nouveau rapport au monde et, par voie de conséquence, une recomposition de l'estime de soi. La sensation physique de la lumière méditerranéenne sur la peau nue devient la métaphore du franchissement des frontières patriarcales : sortir du froid de l'hiver équivaut pour le personnage féminin à « surgir à chaque fois du noir du harem » (*Vaste est la prison*, p. 295).

Cette prise de conscience débouche sur une réappropriation du regard de l'autre. Le corps féminin cesse d'être une source de honte à dissimuler pour devenir un objet de fierté qu'on exhibe avec audace. Dans *La Femme sans sépulture* (p. 167), cette conquête s'exprime par le plaisir simple mais révolutionnaire de la liberté de mouvement. Zoulikha y évoque « une joie dure, une vibration de tout [son] corps » à l'idée de voir ses mollets émerger nus sous une jupe plissée. Dans *La Soif* (p. 50-51), Nadia ressent la même exaltation face aux passants : « Je sentis le regard de plusieurs hommes sur moi. Je fus alors heureuse d'être belle, d'être jeune, fière de ma peau dorée ».

L'apogée de ce dévoilement se trouve dans l'acte de la danse, où le corps féminin s'exprime dans toute sa puissance. À travers les « torsions de [ses] hanches » et la « liberté mouvante de [ses] bras-lianes », l'héroïne prend possession de l'espace domestique ancien (la demeure patriarcale où la grand-mère était jadis entrée en épouse soumise) pour en subvertir la mémoire. Le corps tournoyant et vibrant dédaigne l'assemblée des spectatrices traditionnelles et brave la présence de possibles voyeurs masculins embusqués derrière des volets entrebâillés. Cette soif d'exister prend enfin une dimension transgénérationnelle et historique. Comme l'affirme Nessima dans *Les Alouettes naïves*, la rébellion contre la morale bourgeoise, les convenances politiques et les critères d'éducation traditionnels découle d'un « appétit immense de vivre », perçu comme un héritage impérieux : c'est « comme si les générations de femmes asphyxiées, étouffées vous avaient légué leur vie à vivre en même temps que la vôtre » (*Les Alouettes naïves*, p. 296).

En définitive, la rencontre du corps féminin avec la nature et la lumière revêt une portée symbolique : elle consacre une liberté reconquise. En se révélant sous le soleil, la femme djebarienne réhabilite un corps dont elle tire une fierté légitime, balayant ainsi les normes, les convenances séculaires et les tabous qui prétendaient l'enchaîner. La rencontre du corps féminin avec la nature devient la métaphore d'une liberté reconquise. En se révélant sous la lumière, le personnage féminin découvre la

souveraineté d'une chair dont il tire une fierté retrouvée et un appétit immense de vivre. La honte séculaire éprouvée face à son propre corps s'efface au profit d'un épanouissement sensoriel. À travers cette communion avec les éléments (le soleil, la mer, l'air libre), les traditions, les coutumes, les exigences de bienséance et les interdits institutionnels qui enchaînaient la femme semblent balayés.

Comme on le voit, la reconquête du corps s'affirme chez Calixthe Beyala et Assia Djebar comme un acte d'émancipation. Alors que Beyala privilégie la confrontation radicale (refus des institutions, subversion de la prostitution, violence cathartique), Djebar opte pour une libération par l'intime, la reconquête de l'espace public et la réconciliation sensuelle avec la nature. Ces divergences stratégiques trouvent un écho dans l'ancrage socioculturel et géographique des auteures : l'Afrique subsaharienne pour Calixthe Beyala et le Maghreb pour Assia Djebar.

3. Synthèse comparative : dynamiques culturelles et politiques du corps

L'examen croisé de la représentation de la corporalité féminine chez Calixthe Beyala et Assia Djebar met en évidence une articulation étroite entre l'expression romanesque du corps et l'ère socioculturelle dont est issue chaque auteure.

3.1. Calixthe Beyala : le corps subsaharien comme surface d'inscription et de transaction

Chez Beyala, le corps féminin s'appréhende prioritairement comme un corps-objet, instrumentalisé et façonné par le groupe. Comme le rappelle M. Auge (p. 78), le corps humain dans les sociétés traditionnelles et contemporaines négro-africaines constitue à la fois la part la plus intime de l'individu et l'expression immédiate du lien social :

> Matière et vie, il est passif et actif ; surface d'inscription, émetteur et porteur des signes […] Matière et vecteur du signe social, il constitue la surface sur laquelle les hommes écrivent ou, à tout le moins, inscrivent et marquent. Il signifie alors directement l'ordre social tel que les hommes essaient de l'exprimer, de le maintenir et de le perpétuer.

En raison de sa fonction reproductrice, le corps féminin devient le vecteur de la marque sociale. Considéré comme une propriété collective, il subit des manipulations rituelles destinées à garantir l'ordre et l'honneur du clan. J-P. Ombolo (1989) confirme l'ancrage traditionnel du test de virginité dans la société béti du Cameroun où les matrones vérifient l'intégrité génitale de la jeune fille au moyen d'un œuf, d'un doigt ou de chair de banane. Cette coutume atteste que la virginité de la jeune fille sert de blason à l'autorité paternelle et à l'honneur familial. De même, la pratique dévoyée de la dot ramène le corps de la femme à un produit commercialisé, négocié sur le marché.

3.2. Assia Djebar : le corps maghrébin entre séduction, fitna et sacralisation

Dans l'univers romanesque d'Assia Djebar, le corps féminin apparaît davantage comme un corps interdit, en raison de la charge symbolique et théologico-sociale dont il est investi au Maghreb. Comme l'analyse A. Bouhdiba (1986, p. 21), la pensée islamique ne professe pas le mépris dualiste du corps propre à l'austérité chrétienne ; la forme corporelle y est intimement liée à l'âme. Toutefois, la gestion de cette enveloppe charnelle, source de jouissance légitime mais aussi de souillure potentielle, fait l'objet

d'un encadrement strict. Le corps féminin est perçu par le système patriarcal comme le lieu de la fitna, concept désignant à la fois la séduction, le charme, la sédition et le désordre social.

Pour la sociologue F. Mernissi (1983), la séparation des sexes et le confinement des femmes visent à neutraliser une sexualité féminine conçue comme active et menaçante pour la stabilité du monde masculin : « En islam, écrit-elle, la sexualité féminine est active et sa puissance n'a d'égale que la faiblesse masculine » (p. 8). Afin de préserver l'ordre social face à ce pouvoir de fascination, la société traditionnelle applique un protocole d'occultation : les organes de l'Éros (la voix, la bouche, le regard, la démarche) font l'objet d'interdictions rigoureuses. Le voile et la réclusion domestique fonctionnent comme des dispositifs de neutralisation de la fitna. L'interdit du regard vise à maintenir un système de surveillance panoptique où l'homme conserve le monopole de la vision et de la présence dans l'espace public.

Conclusion

Dans un contexte marqué par la lutte des femmes pour leurs droits, l'article se proposait, de lire les romans de Calixthe Beyala et d'Assia Djebar comme lieu de subversions des assignations patriarcales à travers la représentation du corps. L'utilisation des Gender studies et de la sociologie du pouvoir comme fondements théoriques a permis de dégager deux principaux résultats.

Le premier concerne les modalités de l'aliénation féminine. Dans l'univers romanesque de Beyala, le corps subit des inscriptions tégumentaires et des transactions marchandes (test de virginité, excision …) qui fonctionnent comme des instruments de contrôle patriarcal. À l'inverse, dans l'œuvre d'Assia Djebar, le corps féminin s'impose avant tout comme un corps interdit (haram), soumis à la réclusion spatiale, au voile et à la censure de la parole. Dans les deux cas, la réification procède d'une même logique d'appropriation masculine.

Le second résultat est relatif à la pluralité des réponses offertes par les héroïnes face à cette domination. Si Chez Beyala, la résistance s'exprime de manière frontale et radicale (rejet du mariage et de la maternité, prostitution volontaire et auto-érotisme), elle emprunte, chez Assia Djebar, des voies plus intimes (transgression des frontières spatiales grâce à l'écran protecteur de la langue française, communion avec la nature et la lumière).

Malgré ces écarts dus aux ancrages socioculturels distincts des auteures, les femmes mises en texte partagent un même refus, celui de la passivité. Face à l'oppression patriarcale et aux diktats séculaires, s'élabore « un rêve d'émancipation et de lutte pour le changement de l'ordre du monde » (Huughe, 2000, p. 115), réhabilitant le corps féminin qui cesse d'être le lieu de la spoliation pour devenir le territoire premier d'où s'élancent la liberté et l'écriture.

Références bibliographiques

ASAAH Augustine Heldfred, 1999, « Revers, révolte et réveil dans Tu t'appelleras Tanga de Calixthe Beyala », *Présence Africaine*, n° 161-162, pp. 253-270.

AUGE Marc, 1983, « corps masqué, corps marqué », *Les corps enjeu*, textes réunis et édités par J. Hainard et R. Kaehr, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, pp. 77-86.

BEAUVOIR Simone de, 1949, *Le deuxième sexe*, volume 1, Paris, Gallimard.

BEYALA Calixthe, 1997, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Librio.

BEYALA Calixthe, 1997, *Tu t'appelleras Tanga, Paris*, J'ai lu.

BEYALA Calixthe, 1990, *Seul le diable le savait*, Paris, Pré-aux-clercs.

BEYALA Calixthe, 1996, *Assèze l'Africaine*, Paris, J'ai lu.

BEYALA Calixthe, 2003, *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel.

BOUAISSI Zabia, 2002, « Des femmes et de la conquête de l'espace masculin dans trois romans d'Assia Djebar : La Soif, Les Impatients, Les Enfants du nouveau monde », *XV Skandinaviske romanistkongrss*, Oslo 12-17 august.

BOUHDIBA Abdelwahab, 1986, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF.

CAZENAVE Odile, 1996, *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan.

CLERC Jeanne-Marie, 1997, *Assia Djebar. Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan.

DJEBAR Assia, 1957, *La Soif*, Paris, Julliard.

DJEBAR Assia, 1958, *Les Impatients*, Paris, Julliard.

DJEBAR Assia, 1962, *Les Enfants du nouveau Monde*, Paris, Julliard.

DJEBAR Assia, 1968, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard.

DJEBAR Assia, 1980, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions Des Femmes.

DJEBAR Assia, 1985, *L'Amour la fantasia*, Paris, JC Lattès.

DJEBAR Assia, 1987, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR Assia, 2002, *Vaste est la prison*, Paris, Le livre de Poche.

DJEBAR Assia, 2002, *Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel.

FOUCAULT Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

GALLIMORE Rangira Béatrice, 1994, « Le corps de l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone », *Notre Librairie*, n° 117, avril-juin, p. 54-60.

GALLIMORE Rangira Béatrice, 1997, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau del'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan.

HUUGHE Laurence, 2000, *Ecrits sous le voile : romancières Algériennes francophones, écriture et identité*, Paris, Publisud.

MERNISSI Fatima, 1983, *Sexe Idéologie Islam*, Paris, Tierce.

MICHALSKA Madeleine Oueillette, 1981, *L'échappée du discours de l'œil*, Québec, Nouvelle optique.

OMBOLO Jean-Pierre, 1989, *Sexe et société en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.

PATTERSON Chantal, 1980, « Les mutilations sexuelles féminines », *Présence Africaine*, n° 141-142, pp. 161-180.

SARTRE Jean Paul, 1943, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard.