



De la célébration à la profanation : le corps féminin dans la littérature africaine francophone

Alioune Diaw*

Résumé

Cet article se propose d'interroger des œuvres littéraires francophones de l'Afrique subsaharienne et du Maghreb pour saisir comment y est figuré le corps féminin (un de ses thèmes de prédilection) et le(s) sens de cette figuration. Les différentes perceptions de ce corps et les idéologies qui les informent, l'écriture des transformations corporelles, la mise en mots de ce que le corps de la femme subit ainsi que les innovations stylistiques induites par l'écriture pour mieux dire le corps y sont abordés. Dans une démarche diachronique, l'article oppose d'abord la vision de la littérature coloniale, dominatrice et négationniste de la valeur de l'Autre, à celle des poètes de la négritude qui mythifie et survalorise la femme africaine. Ensuite, il traite de la représentation des transformations du corps féminin consécutive aux mutations culturelles que le continent a connues et de la prise de la parole des femmes pour dire et libérer leur corps. La dernière partie aborde l'écriture du corps féminin dans la littérature post-indépendance puis dans les œuvres dites de la guerre. Elle révèle comment le corps de la femme, bafoué et profané, devient le symbole des tragédies de l'Afrique contemporaine.

Abstract

This article examines literary works from French-speaking sub-Saharan Africa and the Maghreb in an effort to understand how the female body (one of its favorite themes) and its figurative meaning(s) are depicted. The various perceptions of the female body and the ideologies that inform them, the writing on remaking bodies, the putting into words of what a woman's body undergoes as well as the stylistic innovations induced by writing are

* Enseignant/Chercheur, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Cheikh Anta Diop (UCAD), Dakar, Sénégal. Email : aliounebadou@yahoo.fr

addressed. In a diachronic approach, the article first opposes the vision of colonial literature, the domination and negation of the values of the Other, to that of the négritude poets who mythologize and overvalue the African woman. It then addresses representations of the transformations of the female body after the cultural mutations the continent has undergone and women speaking out to express and free their body. The last section deals with the writing of the female body in post-independence literature and in the so-called works of war. It reveals how the female body, scorned and desecrated, becomes the symbol of the tragedies of contemporary Africa.

Introduction

Sujet à d'infinies transformations, le corps est au cœur de la réflexion scientifique et il est lié de manière indéniable au langage, au langage littéraire particulièrement. Le corps féminin, parce qu'il favorise l'imagination et le rêve, est un sujet privilégié de la littérature africaine francophone. La question du corps féminin s'y pose de manière aiguë et renouvelée. Faisant du corps de la femme un de ses thèmes favoris, la littérature africaine francophone l'intègre comme objet et sujet de discours, mais informe aussi sur les transformations qu'il subit et sur les types de relations entretenues avec lui. Comment le corps féminin est-il figuré dans la littérature africaine et quels sont les enjeux de cette figuration ?

Nous analyserons d'abord comment la négritude procède à une sublimation du corps noir. Ensuite, nous traiterons de l'écriture des transformations du corps de l'Africaine liées aux mutations sociales. Enfin, nous nous intéresserons aux représentations post-coloniales du corps féminin dans une Afrique secouée par les guerres.

De la négritude et du corps féminin noir

La négritude, mouvement par essence culturel, a pour principale ambition de défendre et d'illustrer la race noire par une célébration des valeurs africaines. Mot-concept à double sens, la négritude est, objectivement, un fait, et subjectivement, une prise de position.

En réaction à la négation de l'homme noir et à la suprématie de la race blanche amplement véhiculées par l'idéologie colonialiste, les auteurs de ce mouvement entreprennent de réhabiliter l'Afrique en survalorisant la race noire. Leur représentation du corps féminin ne peut se comprendre sans un retour sur l'image de l'Afrique et de l'Africaine dans la pensée coloniale.

L'Afrique et l'Africaine dans la littérature coloniale

La colonisation a trouvé en la littérature un moyen efficace d'expression de son idéologie dominatrice et négationniste de la valeur de l'Autre. Consciente de sa suprématie sur les peuples africains, l'Europe ne voyait en l'Afrique qu'une terre de barbares peuplée par des (sous-)hommes sans civilisation. Les écrivains coloniaux, dans cette logique, produisirent des œuvres dont beaucoup étaient marquées par le mépris pour les peuples colonisés. Dans une représentation construite à partir d'une vision occidentale et masculine, l'Africaine noire est forcément laide parce qu'elle n'était pas faite « à la ressemblance de Dieu mais du diable » (Césaire 1971:143). L'existence du corps du colonisé ou de la colonisée n'y prenait « corps que sous le regard corrosif du Blanc dont le point de vue unilatéral exerce un véritable impérialisme. La récurrence des termes empruntés au langage zoologique – emploi de l'adjectif « simiesque » ou métaphores zoomorphes – utilisés pour le décrire démontrerait, s'il en était encore besoin, le degré de déshumanisation auquel parviennent les témoins de la chronique coloniale » (Chevrier 1984:17). Ne pouvaient alors être considérés comme marques de beauté chez l'Africaine que des traits qui la rapprocheraient de l'Européenne : la sveltesse, la peau claire, les traits fins, etc. À partir de ces critères anthropométriques et de canons esthétiques élaborés à partir de ses propres phantasmes, une certaine littérature coloniale conçoit la belle Négrresse comme étant la Négrresse la moins négresse possible.

En somme, la littérature coloniale, par le recours « aux clichés les plus éculés du populisme racoleur » (Brezault 2005), véhiculait souvent des images du corps féminin africain entièrement représentatives de la négation de toute beauté à un être que ses auteurs jugent inaccompli : « Il s'agit, écrivent Gilles Boëtsch et Eric Savarese, de catégoriser l'Africaine dans un statut proche de la bestialité due à une évolution non encore achevée et permettant [...] d'exercer ainsi un puissant contrôle social » (Boëtsch & Savarese 1999:129). Aussi est-il courant de rencontrer dans la littérature coloniale des images de femmes noires dénudées, sauvages avec une hypertrophie des lèvres, des hanches et des fesses et/ou des organes génitaux protubérants, comme l'illustre cette caricature :



Figure 1 : *Paires de fesses étrangères* (Heath 1810)

Le mouvement de la négritude va s'attaquer à ces stéréotypes en puisant dans le passé du continent noir.

La négritude ou la sublimation du corps (féminin) noir

Dans leur projet de chanter « l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs » (Senghor 1964:9) ou, selon Césaire, de reconnaître simplement « le fait d'être noir » et d'accepter ce fait, « [leur] destin de Noir, de [leur] histoire et de [leur] culture » (Kesteloot 1980:80), les auteurs de ce mouvement explorent tous les domaines et transforment en objet littéraire chaque fait, réalité, chose à travers lesquels s'exprime la beauté ou le génie nègre. Le titre du recueil poétique qui inaugure la naissance de cette littérature, *Pigments* (Damas 1937), qui renvoie à la couleur, est fortement significatif. Dans la littérature de la négritude, prend place ostentatoirement le corps, particulièrement celui de la femme noire. Cependant, c'est dans la poésie de Senghor que la présence du corps de la femme se fait le plus remarquer. Chez lui, la transformation du corps en objet poétique s'inscrit dans la logique d'un combat idéologique à la fois collectif (lié au mouvement de la négritude) et individuel (illustratif d'une philosophie personnelle). De son célèbre poème, « Femme noire » (Senghor 1990:16-17), à l'« Élégie pour la reine de Saba¹ » (Senghor 1990:325-331), le chantre de la négritude n'a cessé de survaloriser le corps de la femme africaine. Les premiers versets de « Femme noire » sonnent comme un cinglant démenti à l'Occident quand le poète s'écrie :

Femme nue, femme noire
 Vêtue de ta couleur qui est vie, et 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

(Senghor 1990:16)

Fonctionnant comme un hymne à la femme noire avec, comme refrain, « Femme nue, femme noire » ou sa variante « Femme nue, femme obscure », le poème vise essentiellement à dire la beauté de la couleur de sa peau qui met en valeur les objets dont elle se pare : « Les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau » (Senghor 1990:17), lui souffle le poète sérère. Dans son délire lucide de poète, l'auteur de *Chants d'Ombre* transforme le papier en autel sur lequel il célèbre Koumba Tam, la déesse de la beauté : « Je t'adore, Ô Beauté de mon œil monocorde » (Senghor 1990:18). Le poème est une véritable exaltation de « la beauté spécifique de la femme noire dans son naturel et son dépouillement : la femme comme statue, la beauté nègre comme pendant à la beauté grecque, à la beauté blanche, du type Vénus de Milo » (Kesteloot 1986:110). À travers un réseau de métaphores végétales, animales et lumineuses sont célébrées ses qualités physiques, morales et intellectuelles, car dans la représentation senghorienne, tout comme dans celle d'écrivains noirs de l'époque, la beauté du corps féminin est indissociable de celle de son âme et de son esprit. Mythifiée, et incarnation des « constituants nourriciers et vitaux et de l'avenir » (Asaah 2007:111), la femme noire est souvent comparée à la nature, et devient l'allégorie de l'Afrique : « La femme noire qui est Vie, c'est aussi la Terre africaine » (Osman 1978:165). Cheikh Hamidou Kane, dans sa présentation de la Grande Royale comme l'incarnation de ce que le pays des Diallobé « compte de tradition épique » (Kane 1961:31) et Tierno Monémbo, quand il fait allusion aux femmes qui « expriment mieux que tout autre les coups de vent de ce pays, ses sous-entendus, sa mince pudeur, le pétilllement de ses eaux, les caprices de ses rivières et l'essence de ses agrumes » (Monémbo 1986:32), s'inscrivent dans la même logique.

Cette vision de la négritude, critiquée parce que jugée trop abstraite et « idéalisante », est à lire en rapport avec la fonction du corps féminin « comme marqueur identitaire privilégié » (Bazié 2005:12) pour faire face dans ces moments critiques où l'enjeu était de faire (re)connaître les valeurs de la race noire. En d'autres termes, le retour au passé et la représentation mythifiée de la beauté féminine noire trouvent leur justification dans la situation de crise dans laquelle l'action coloniale avait plongé le peuple

noir. Et « chaque fois qu'un peuple traverse une crise collective grave, nous enseigne Joseph Ki-Zerbo, il se retourne vers les heures marquantes de son histoire comme pour trouver, à travers les brouillards du présent, les certitudes du passé qui répondent, pour ainsi dire, de la permanence de son destin futur » (Ki-Zerbo 2006:69).

La colonisation, de par sa politique assimilationniste, entraînera des mutations sociales occasionnant une redéfinition des canons de la beauté féminine et des transformations corporelles dont la littérature se fera l'écho.

Redéfinition du corps féminin dans une société africaine en mutation

La colonisation, en plus de déstructurer politiquement les sociétés africaines, a profondément transformé la vision du monde des peuples, leurs us et coutumes, leurs mœurs, leurs cultures et religions. Le contact avec la civilisation occidentale, portée par des gens qui la présentaient (et l'imposaient) comme la Civilisation par excellence, a eu, entre autres effets, de changer le regard que l'Africain porte sur lui-même et sur le monde. Installé dans une situation d'aliénation, l'Africain est comme un être hybride qui cherche sa voie entre plusieurs civilisations. Autrement dit, la colonisation va donner naissance à « un nouveau type d'Africain » qui se repense, qui repense et redéfinit le sens et la compréhension de la beauté africaine en général, de la beauté féminine africaine en particulier.

L'analyse de la figuration littéraire de cette évolution s'intéressera d'abord à l'écriture d'un passage d'une conception traditionnelle à une conception moderne, ensuite au discours littéraire féminin sur le corps de la femme africaine.

De la tradition à la modernité ou l'écriture de la « dénégation »

En 2013, profitant de la célébration de la journée mondiale de la femme, Afrik53.com propose une réflexion sur les canons de beauté de la femme africaine en se désolant :

Désormais, elles veulent presque toutes ressembler à Beyonce, Shakira, Kate Moss... Elles veulent toutes être blondes ou brunes, avoir des jambes interminables, avoir un teint clair-mat, être minces, très minces avec des lèvres charnues, une poitrine pulpeuse, et un fessier rebondi. Elles ne lésinent pas sur les moyens pour pouvoir atteindre leurs objectifs [...] Triste est de constater que le colonialisme se poursuit à travers la mode, la culture et les médias. L'Africain semble n'avoir rien à proposer sur la scène internationale et demeure un éternel consommateur des cultures, modèles imposés et importés².

Ces propos, qui mettent en corrélation la nouvelle conception de la beauté et le système colonial, traduisent une réalité très tôt prise en charge par les écrivains africains. En effet, la littérature africaine regorge de textes dans lesquels est abordée la question des transformations corporelles de la femme africaine depuis la période coloniale jusqu'à nos jours.

Du fait que chacun de nous a son modèle de beauté, il semble paradoxal de vouloir définir des critères de la beauté. Mais l'être humain a toujours cherché à dire, de manière plus ou moins claire, ce que doit être une belle personne. À la question « qu'est-ce qu'une belle Africaine ? » Moussa Hamidou Talibi répond :

Les traditions africaines ne réservent pas un destin moins singulier au corps féminin- ce dernier s'intègre également dans le « symbolisme », « le mythique » qui expliquent ces traditions. En effet, contrairement à la tradition occidentale qui consacre la séparation du corps et de l'âme, la culture africaine situe le corps comme l'un des éléments constitutifs de la personne. Il est encadré dans l'univers de l'ancêtre, de la métempycose ; il est un champ de forces, le domaine de la force vitale. Si, en Occident, le corps individuel est le principe de vie, en Afrique, partout, le corps social, tissu de symbolisme, apparaît comme le moyen de permettre à la société de survivre à l'individu. (Talibi 2006³)

L'écriture romanesque africaine offre de multiples exemples de transformations corporelles de personnages féminins corrélées à des changements de tenue vestimentaire. Ousmane Socé, dans *Karim*, nous présente Marième comme une petite beauté qui puise aux sources de sa culture et de l'Occident. Pour accueillir son prétendant, elle se drape « de lourds pagnes tissés par les artisans wolofs » (Socé 1948:22) et, « à la manière des Européens, elle se saupoudra le visage avec de la poudre parfumée, marron foncé, couleur de son teint » (Socé 1948:44). La trajectoire esthétique de Maïmouna, l'héroïne d'Abdoulaye Sadj, symbolise mieux encore l'évolution des mentalités dans ce domaine. Au début de son parcours, elle se trouve au village. Avant de se rendre à la fête, elle enduit ses pieds et ses mains de henné, s'habille d'« un pagne à rayures rouges », d'« une camisole de gaze aux manches frisées » et d'« un ample boubou blanc de bazin, au col garni de broderies jaunes » (Sadj 1958:33-34). Sa discussion avec sa mère au sujet de l'importance à accorder aux soins corporels marque déjà une rupture générationnelle. Quand la fille juge le style de la grand-mère de sa copine Alima « un peu lourd » avec « un ngouka démodé et aux pieds d'énormes masses d'argent » (Sadj 1958 :33), la mère reproche aux femmes de la nouvelle génération de ne penser « qu'à leur corps et au succès de leur toilette » (Sadj 1958:32). Dès le lendemain de son arrivée à Dakar auprès de sa grande sœur Rihanna,

la jeune lougatoise sera littéralement métamorphosée : « Maïmouna, parée, pouvait rivaliser avec les beautés de Tahiti » (Sadji 1958:87), voire avec les fées et génies. L'immense satisfaction de la fille de Yaye Daro d'avoir accédé au stade suprême de la beauté traduit une absence d'intériorisation de la méfiance de la tradition envers la beauté exceptionnelle que rappelle Henri Lopès dans *Le Pleurer-Rire* : « Si une belle femme [...] n'est pas voleuse, elle est sorcière » (Lopes 2003:24).

Avec l'évolution de la société, le désir de paraître autre que ce que l'on est va crescendo. À coups de poudres, de maquillages, de fards, de produits éclaircissants, certaines Africaines s'évertuent à se transformer sinon définitivement, du moins temporairement. Yasmîna Khadra parle avec un brin d'humour de la mère de Kada qui met une heure à se farder « pour cacher des bourrelets de chair qui la défigurent » (Khadra 1998:40).

Victimes de l'influence des stars et des agressions de la publicité, beaucoup se laissent entraîner par le vent de la mode, « ce bel absurde qui passe » (Liking 2004:280), au risque de tomber dans le ridicule comme ces filles du vieux Madické Sarr dans *Les tambours de la mémoire* « ridiculement pomponnées, parfumées et couvertes d'or » (Diop 1990:27) ou comme Couleur d'origine dans *Black bazar* dont le compagnon a failli avoir un arrêt cardiaque quand elle s'est présentée avec des « tresses vertes et blanches avec des cauris comme celles de Venus et Serena William » (Mabanckou 2009:151). Andela et sa fille, Lou, dans *L'homme qui m'offrait au ciel*, n'échappent pas à cette influence, elles qui s'appliquent les crèmes faiseuses de miracles avec le respect dû à une posologie :

Puis de concert nous appliquâmes la crème sur nos visages par de petites touches comme le conseillent les magazines féminins, du bas vers le haut, n'oubliez pas le déodorant avant le parfum, puis le maquillage, n'oubliez surtout pas le maquillage, ça peut faire des miracles (Beyala 2007:41).

L'image d'« une jeune femme au teint jaune » offrant sur une affiche publicitaire le secret de sa carnation sert à vendre un produit « qui aide à paraître [...] plus claire » (Beyala 1987:68) et dont le nom a, pour Ateba, une résonance familière : Ambi. Dans *Black bazar*, Couleur d'origine, dont les amis de Fessologue houspillent la peau goudronnée « parce qu'au pays on n'aime pas trop une peau pareille » (Mabanckou 2009:69), découvre que la communauté noire de Château-Rouge « dépensait des sommes faramineuses pour [se] blanchir la peau [et] préférait mourir de faim plutôt que de coltiner une peau foncée » (Mabanckou 2009:81). Elle poursuit en évoquant la dépigmentation comme fatalement inscrite dans le destin des Noires et en comparant le commerce « des produits à dénigrifier » à celui d'un croque-mort :

Le croque-mort ne chômera jamais parce que les gens ils sont condamnés à mourir. Eh bien, nous les Noirs, c'est pareil : nous ne renoncerons pas à nous blanchir la peau tant que nous serons persuadés que notre malédiction n'est qu'une histoire de couleur... (Mabanckou 2009:81)

La pratique de la dépigmentation s'affiche comme la manifestation d'un complexe d'infériorité qui aboutit à un rejet de l'identité nègre. Le *summum* de ce rejet se donne à lire dans *Les petits de la guenon* de Boubacar Boris Diop. Après de multiples tentatives « de rendre sa peau au moins un peu plus claire » (Diop 2009:385), Yacine Ndiaye s'est retrouvée avec un visage affreusement brûlé. Quand le féticheur SinkounTiguidé Camara, dont elle est venue solliciter l'aide après la perte de son passeport, lui demande de faire un vœu, elle souhaite tout simplement être transformée en femme blanche :

Elle ne voulait plus être noire. Des fumiers prétendaient que cela n'avait aucune importance ou même que c'était très bien. Elle, Yacine Ndiaye, n'avait pas peur de la vérité : il y a une couleur pour la crasse et jusqu'à la fin des temps ce sera la couleur noire. C'était aussi simple que cela. (Diop 2009:385)

Et, elle sait déjà comment elle s'appellera sous sa nouvelle identité : Marie-Gabrielle von Bolkowsky.

Interrogeons maintenant de manière spécifique l'écriture des transformations corporelles par les écrivaines africaines francophones, c'est-à-dire la parole des femmes sur leur propre corps.

Paroles de femmes et corps de femmes : du corps voilé et dominé au corps dénudé et libéré

Dans l'histoire littéraire du continent africain, la prise de la parole par les écrivaines marque la fin du temps où la femme se laissait chanter par l'homme. Si au Maghreb la naissance de la littérature féminine francophone est située au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁴, en Afrique subsaharienne, elle est plutôt « fille des indépendances » (Chevrier 2006:91). Dans les deux cas, elle est le fait de femmes ayant fréquenté l'école française. Il s'agit essentiellement de réagir à la représentation masculine de la femme, de dénoncer les abus d'une société phallocratique, d'écrire pour libérer leur corps et proclamer leur émancipation.

L'écriture féminine francophone apparaît principalement comme une écriture d'êtres blessés dans leur chair ou aux corps emprisonnés par des pratiques traditionnelles ne leur reconnaissant presque aucune liberté. Quand les auteures parlent du corps féminin, c'est d'abord pour dire les agressions qu'il subit : mutilations sexuelles, viols, violences, enfermements, etc. *La Parole aux négresses* (Thiam 1978) évoque, à travers des témoignages de femmes, la question des mutilations sexuelles qui réduisent la femme

« à l'état de vagin et de femelle reproductrice » (Chevrier 2006:91). Ainsi, elle n'est qu'un corps dont il faut bien prendre soin pour le « vendre », plus tard, à l'homme le plus offrant. Andela, la narratrice de *L'homme qui m'offrait le ciel*, se rappelle la joie de ses parents de savoir qu'à quatorze ans elle était toujours vierge : « "Re-félicitations !" Les vieillards suçotaient leurs chicotes : "Elle va coûter deux bœufs, dix cochons et vingt chèvres en dot. On se réglera !" « Re-félicitations" » (Beyala 2007:42).

Motif récurrent dans l'écriture féminine, le viol est le signe de la toute-puissante domination de l'homme : « Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme » (Beyala 1987:151), affirme un client d'Ateba qui vient de la forcer à lui faire une fellation. Nous ne sommes plus dans la représentation d'un corps sublimé mais dans celle d'un corps désiré et à soumettre. Jean Zepp explique son acharnement sur Ateba, sa victime qu'il viole à plusieurs reprises, par le fait qu'il n'a jamais rien vu de pareil à « ce corps de femmes, ces fesses, ces seins » (Beyala 1987:54). Et, à la question « Qu'attend donc l'homme de la femme ? », la réponse est nette : « Bouge pas et baise » (Beyala 1987:46). Le viol apparaît dans son aspect le plus inacceptable (parce qu'incestueux) sous la plume de Werewere Liking quand le père, sous prétexte de perpétuation d'un rite traditionnel, possède sa fille (Liking 2004:95). La figure du père, chez cette écrivaine, incarne ce que la société traditionnelle a produit de plus phallogocentrique à travers cet homme violent envers sa fille et son épouse à qui il ne cesse de faire subir des souffrances corporelles. De ses différentes expériences de la vie, l'héroïne-narratrice découvrira « que l'homme ne se satisfait pas de ne posséder que le corps de la femme, il fallait aussi son cœur et son âme » (Liking 2004:321).

Les écrivaines francophones, surtout les Maghrébines, insistent beaucoup sur l'emprisonnement du corps féminin dans le voile qui le rend invisible, qui efface son existence. L'univers romanesque d'Assia Djébar, par exemple, est habité par des femmes voilées, masquées, totalement coupées du monde extérieur comme cette « marcheuse [sa mère] ensevelie sous la soie immaculée, elle dont on ne pourra apercevoir que les chevilles et, du visage, les yeux noirs au-dessus de la voilette d'organza tendue sur l'arête du nez » (Djébar 2013:14) ou comme Lila « habituée [...] à une vie de famille où la moindre allusion à la chair était exclue, où chaque femme devait prendre garde de ne pas dévoiler ses bras au-dessus du coude et ses jambes au-dessus des chevilles » (Djébar 1962:151).

En « rébellion ouverte » (Cazenave 1996:14) contre des pratiques liberticides, les écrivaines décrivent des processus de libération du corps féminin dont les métamorphoses signifient une réappropriation par la femme.

La révolte des femmes sera d'abord timide chez des écrivaines comme la Guinéenne Mariama Barry qui passe sous silence la peine subie lors de l'excision (Etoké 2006:44) ou chez la Sénégalaise Mariama Bâ dont le personnage principal, Ramatoulaye, juge « affreux le port du pantalon » (Ba 2003:149-150) par ses filles.

Par la suite, elle va s'amplifier et prend plusieurs formes. La (re)prise de possession par la femme de son propre corps confisqué par les puissances patriarcales est indissociable d'une rupture dans les choix vestimentaires et comportementaux. Ken Bugul, dans *Le Baobab fou*, choisit l'habillement à l'occidentale pour se défouler (Ken Bugul 2007:158) et Diattou d'Aminata Sow Fall, de retour de France, délaisse le pagne pour la mini-jupe et le pantalon qui moulait « ses fesses en forme de Calebasses » (Fall 2006:165-166). Elle entre en conflit avec les gardiens et gardiennes des valeurs traditionnelles – « les fesses coutumières » aurait dit Calixthe Beyala (Beyala 1987:42) – qui la considèrent comme une « toubab Njallxaar⁵ » (Fall 2006:83) et se moquent de « ses grosses fesses rebelles à toutes crèmes amincissantes, sous une jupe qui mettait à nu ses mollets bourrés de cellulite » (Fall 2006:117). Les relations non moins conflictuelles entre Andela et les amies de sa fille, Lou, dans *L'homme qui m'offrait le ciel*, révèlent que les divergences entre les générations que soulèvent les transformations corporelles sont d'actualité. La mère a littéralement peur de ces filles « au jean informe et au ventre à l'air » (Beyala 2007:65) et « aux lèvres embouteillées de piercing et aux tresses incurvées sur leurs têtes comme des branches de palmiers » (Beyala 2007:75).

L'entreprise littéraire comme « quête de l'autodétermination de la femme à partir de son corps » (Dolisane-Ebossé 2004) s'illustre de la meilleure des manières chez deux écrivaines : Calixthe Beyala et Assia Djebar. La première conçoit son écriture comme « une vengeance accrue contre les forces aliénantes » (Dolisane-Ebossé 2004). Dans une écriture résistante et subversive, elle désigne l'homme comme l'ennemi de la femme qui, pour se réconcilier avec elle-même et avec son corps, doit s'affranchir de sa domination, voire l'oublier, car la femme est l'avenir de la femme :

Sans geste et presque sans mot, Ateba dit que la femme devrait arrêter de faire l'idiote, qu'elle devait oublier l'homme et évoluer désormais dans trois vérités, trois certitudes, trois résolutions. Je les connaissais : revendiquer la lumière, retrouver la femme et abandonner l'homme aux incuries humaines. (Beyala 1987:104)

Presque toutes ses héroïnes sont à l'image d'Andela qui proclame : « Femme, j'avais refusé d'être humiliée par un mari comme une putain. Je voulais être libre, m'assumer... » (Beyala 2007:42) et décide de s'exhiber parce qu'« une femme ne doit jamais rester enfermée » (Beyala 2007:43). Le corps

se transforme sous sa plume en un moyen de provocation et de règlement de comptes dont la femme se sert comme elle l'entend pour fouler aux pieds toutes les règles sociales. Andela, Irène Fofa, Ateba et tant d'autres personnages de Beyala ont une sexualité libérée, symbole de leur liberté d'existence et de jouissance totale sans considération aucune de la morale et sans respect des conventions et des représentations traditionnelles liées à la femme et à son corps. Les romans de l'écrivaine camerounaise sont des récits d'une « corporalité vécue » (Olivier 1999:26) avec des mots qui désignent le corps, dévoilent toute son intimité et relatent dans les moindres détails les actes sexuels. Aussi Augustine H. Asaah a-t-il raison quand il écrit :

Dénudée, la femme noire beyalesque se pose en insoumise, avide de déviations sexuelles comme de discours obscènes. [...] Dans cette perspective, le portrait en charge de la femme porte atteinte non seulement à l'adolescente, configurée en milieux traditionnels comme symbole de la virginité, mais encore à des figures féminines vénérées comme épouse, mère, directrice, veuve et matriarche. (Asaah 2007:110)

Bref, par « une écriture de la transgression » (Olivier 1999:26), Beyala procède à un véritable travail de dépoétisation de l'image de la femme noire telle que l'avaient façonnée Senghor et les écrivains de la négritude. Le but ultime de sa démarche est la réhabilitation de la femme et de son corps. La même préoccupation se retrouve chez Assia Djebar.

L'écriture djebarienne est « une prise de conscience du corps par la parole » (Labontu-Astier 2012:50). La tentation de se libérer et de libérer leur corps, emprisonné depuis toujours dans le voile, habite nombre de ses personnages féminins. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, récit autobiographique, l'attention qu'accordent les autres jeunes filles de son âge à l'héroïne est révélatrice d'un profond désir de libérer leur corps :

Une jeune fille m'enlace avec des rires, des baisers qui m'étouffent ; une autre, accroupie à même le carrelage et sans façon, caresse ma robe courte ou ma jupe écossaise.

– Elle est habillée comme une petite Française ! s'exclame-t-elle, ironique et envieuse, en direction de ma mère qui sourit, ne dit rien.

Puis, après un moment :

– J'aimerais bien, soupire la jeune parente, échanger sa jupe contre mon séroural ! Elle a un regard de dédain vers son pantalon bouffant à la turque, tout de satin fleuri. (Djebar 2013:17)

Les œuvres de l'écrivaine algérienne décrivent un processus de dévoilement de la femme qui reprend possession de son corps qu'elle transforme en transformant ses relations à elle-même et au monde.

Au commencement, la femme est représentée enfermée dans l'espace réduit de la maison, de la chambre, dans le voile, dans les activités domestiques. Elle n'est qu'un corps pour les autres, surtout pour l'homme qui lui nie toute personnalité : la femme est un corps à embellir pour l'homme, un corps à soumettre, à posséder, à humilier, à abîmer par l'homme. Par et à travers l'écriture, la femme va se libérer en se dévoilant et en profitant au maximum de son corps. La métamorphose de la mère de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* qui, à trente-six ans, « renaît » en abandonnant le voile marque une vraie révolution (Djebar 2013:330). Touma, dans *Les enfants du nouveau monde*, incarne mieux encore cette révolution par la réappropriation du corps. En plus de se dévoiler, elle expose son corps au regard des hommes et prend plaisir à être « violée » ainsi :

Elle aime cet endroit, y vient presque chaque jour : bien en évidence, sous les yeux des consommateurs des cafés voisins, elle imagine le désir des hommes qui la jangent s'aiguiser davantage de pouvoir contempler « l'Arabe affranchie » (« Oui, avec des escarpins, une jupe courte, une permanente, vraiment pareille aux nôtres ! ... et même bien roulée... une brune si aguichante ; elle pourrait être de Marseille, ou d'Arles... ») (Djebar 1962:128)

Dans la pensée de l'auteur de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Djebar 1980), l'école française joue un rôle capital dans cette libération du corps de la femme algérienne. L'écrivaine pourrait reprendre à son compte ce message de propagande du cinquième bureau d'action psychologique durant la guerre d'indépendance :



Figure 2 : Affiche destinée à convaincre les Algériennes de se dévoiler⁶

Écriture du corps de la femme africaine et crises post-coloniales

L'histoire de l'Afrique post-coloniale est marquée par une succession de crises dont les plus importantes demeurent les crises politiques nées de la mauvaise gestion des indépendances et les guerres tribales. Dans la logique d'une relation consubstantielle entre la littérature africaine et l'histoire du continent, les auteurs africains francophones procèdent à la figuration de ces crises en s'appuyant, entre autres, sur une écriture du corps de la femme. Ils peignent le corps féminin comme étant « à la fois lieu de pouvoir et d'impouvoir, signifiant/signifié de l'oppression, palimpseste d'un ensemble de conflits existants dans les sociétés africaines contemporaines » (Etoké 2010:11).

Corps féminin et « soleils des indépendances »

Les indépendances des pays africains, au début des années soixante, ont été un véritable tournant dans l'histoire du continent et dans la littérature africaine francophone, surtout subsaharienne. À peine une décennie après, l'espoir a fait place à la désillusion. Le Malien Yambo Ouologuem (*Le Devoir de violence* 1968) et l'Ivoirien Ahmadou Kourouma (*Les soleils des Indépendances* 1968) inaugurent une nouvelle orientation de la littérature africaine fonctionnant comme un réquisitoire contre les nouveaux dirigeants africains et mettant « à nu l'imposture post-coloniale et son cortège d'infamies » (Chevrier 2006:75). Nourries de réflexions sociologiques, les œuvres de ce courant abordent la question du corps de la femme qu'elles mettent en relation avec le destin du continent. Les auteurs se servent du corps féminin pour exprimer l'échec des États africains post-coloniaux incapables d'assurer le bien-être de leurs fils. La tragédie des personnages féminins traduit la tragédie du continent. Plus qu'une écriture des transformations corporelles, c'est d'une transformation de l'écriture du corps qu'il s'agit.

Les soleils des Indépendances met en scène un personnage qui incarne le tragique destin de l'Afrique : Salimata, l'épouse du héros Fama Doumbouya, prince malinké déchu et déçu par les indépendances. La trajectoire de ce personnage est à l'image d'une Afrique qui sombre dans la misère : d'une beauté à rendre jaloux les génies, elle subit les affres de l'excision qui la traumatise à vie, la honte du viol par le féticheur Tiécoura et est agressée par le marabout Abdoulaye ainsi que par une bande de « besaciers en loques, truands en guenilles, chômeurs » (Kourouma 1970:61) dont les « mains s'étaient promenées dans ses entre-fesses et entre-jambes, sous les seins et le bas-ventre » (Kourouma 1970:62). Le corps de la belle Salimata mutilé, violé, violenté et stérile est une métaphore de l'Afrique pillée par ses dirigeants et inexorablement inféconde.

La corruption des mœurs sociales et le sentiment de révolte qu'elle suscite poussent nombre de figures féminines du roman africain francophone vers la prostitution qui crée une distance entre la femme et son corps. À la mort de son mari Samba, « Ada le remplaça par d'autres hommes, des centaines d'hommes » (Beyala 1987:28). Quant à Ekassi, elle se sert de son corps comme monnaie d'échange pour voir son mari arrêté par la police : « Pour satisfaire ses yeux, elle avait donné son corps. Elle disait que ses yeux jouissaient et qu'eux [les policiers] pouvaient jouir de son corps. » (Beyala 1987:51). La souffrance des corps féminins décrits par Beyala « débouche sur un psychosomatisme du malaise post-colonial » (Etoké 2010:13). Dans Leydi-Bondi, bidonville dans un état de décrépitude tel que « tout y pourrit avant même d'exister » (Monénembo 1986:13), Yabouleh « offrait ses charmes, moulée dans son bikini jersey et son soutien-gorge ajouré [...], elle [qui] savait que les hommes aimaient sa timidité feinte, ses silences de sainte nitouche, ses dents nacrées, sa peau laquée aux reflets de cuivre » (Monénembo 1986:19). Chez Tierno Monénembo, apparaît une écriture du corps féminin informée par une vision religieuse. La dimension sacrificielle de la mort d'Oumou-Thiaga lui donne une valeur christique : Oumou-Thiaga donne son corps en sacrifice pour la libération de son peuple comme le Christ meurt sur la croix pour l'humanité : « On sait [...] que c'est à l'endroit même où elle tomba dans la flaque de son sang et dans l'éclaboussure de son fœtus que sera aménagée plus tard la place de l'indépendance » (Monénembo 1986:140).

Au centre du dispositif narratif commun à plusieurs romans de la désillusion des peuples africains au lendemain des indépendances se trouve la figure du dictateur dont la puissance (ou l'impuissance) se mesure au nombre de ses femmes et maîtresses. *La vie et demie* (Tansi 1979), *Le Pleurer-Rire* (Lopes 1982) et *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Kourouma 1998) en offrent plusieurs exemples. Koyaga, le personnage kouroumien, et ses pairs dictateurs ne comptent plus le nombre de vierges qu'ils ont déflorées. Ma Mireille, dont les « mouvements de hanches, de bras, des épaules, du buste racontaient » qu'elle « était une beauté que le vent ne peut rencontrer sans frissonner, sans être troublé au point d'en perdre son chemin » (Lopes 2003:56), marque la grandeur et la décadence du dictateur Bwakamabé Na Sakkadé. Il est l'époux de la plus belle femme du pays, mais la partage avec son cuisinier. Le Guide providentiel Jean-Cœur-de-Pierre instaure la semaine des Vierges lors de laquelle il couche avec « cinquante vierges choisies parmi les plus belles du pays » (Tansi 1979:147). Ses performances sexuelles sont retransmises en direct à la télévision dans l'émission « Le guide et la production » (Tansi 1979:148). Cependant, dans ce roman, c'est Chaïdana qui traduit le mieux la vision de Sony Labou Tansi. Transformant le corps féminin en arme fatale,

l'écrivain congolais s'en sert « dans une optique de guerre nationaliste » (Etoké 2006:44). Chaïdana, avec « un corps farouche avec des formes affolantes, un corps d'une envergure écrasante, électrique, et qui mettait tous les sens en branle » (Tansi:22), s'attaque à la dictature de la Katalamanasie en éliminant ses dirigeants qu'elle empoisonne avant de faire l'amour avec eux. Son mot d'ordre est : « Prendre la ville par le sexe » (Tansi:99).

Corps féminin et écriture de la guerre

La littérature africaine francophone (la subsaharienne, depuis les années quatre-vingt-dix, et la maghrébine, depuis la fin des années cinquante) apparaît comme une littérature de la guerre. Les guerres civiles africaines qui plongent le continent noir dans une ère dite de l'épouvante et les guerres d'Algérie s'inscrivent dans la mémoire contemporaine et cristallisent les souffrances. Peintres de la guerre, les écrivains vont produire des tableaux dans lesquels figure en bonne place la représentation du corps féminin. En développant une esthétique de l'horreur, les auteurs font porter à leurs discours les transformations que l'expérience du chaos de la guerre fait subir au corps de la femme et les souffrances qui lui sont infligées. Le diptyque « Corps féminin/Guerre » s'affiche dans leurs textes comme une problématique centrale.

Toutes les formes de violences qui touchent le corps féminin y sont répertoriées. La longue liste de femmes torturées et humiliées comprend la jeune Hasna ligotée par les assassins de son père (Djebar 1995:60-61), Amna battue et défigurée par son policier de mari, Hakim, qui veut lui soutirer des renseignements (Djebar 1962:72), la mère de Laokolé déshabillée et exhibée nue devant les soldats (Dongala 2011:29) et la mère de Consolate transfigurée par les mauvaises conditions de détention au point qu'elle est méconnaissable aux yeux de sa propre fille :

Elle [Consolate] ne reconnaît plus sa mère de l'autre côté de la barrière invisible, cette femme cassée, brisée, qui ne ressemble à rien. Elle pense qu'elle ne reviendra plus la voir, qu'elles ont toutes les deux trop mal. Dans ce lieu [la prison], il n'y a plus ni fille ni mère. (Tadjo 2000:38)

Cela est valable aussi pour le corps de Zoulikha. Se souvenant de ses tortures, ce personnage djebarien en arrive à les confondre avec les relations sexuelles :

Je n'ai plus entendu mes bourreaux, je ne percevais même plus mes râles... Est-ce que, si cela continuait, la torture sur mon corps aurait le même effet que presque vingt ans de nuits d'amour avec trois époux successifs ? (Djebar 2002:198)

Cela vaut également pour le corps de Sarah. Cette « vestale resplendissante dont tous les jeunes rêvaient » est enlevée, violente, tuée et laissée nue sur le sol. Son cadavre piégé explosera en emportant son mari qui essayait de le soulever (Khadra 1998:189-190).

D'une manière générale, les récits de guerre racontent les tortures subies par la femme et mettent en scène le corps féminin en souffrance. Ils disent aussi comment toutes ces femmes, qui sont prises dans l'engrenage de la folie meurtrière de la guerre, ne pensent plus à se faire belles et vont en arriver à perdre leur féminité, voire leur humanité. Racontant la joie du général Onika Baclay Doe (la sœur jumelle de Samuel Doe) après une victoire, Birahima choisit des images qui traduisent explicitement un basculement de l'humain vers l'animal :

Alors Onika hurla des cris sauvages et se lança dans le cercle de danse. Avec tout et tout : ses galons, son kalach, ses grigris, tout et tout. [...] Elle commença la danse du singe. Il fallait voir cette couillonne au carré d'Onika sauter comme un singe, faire la culbute comme un enfant de la rue avec ses galons de général tellement elle était soûle tellement, tellement. (Kourouma 2000:123)

L'écriture de la guerre dans la littérature africaine francophone présente donc la femme comme une des figures centrales de la victime et donne souvent à lire des corps de femmes détruits par la guerre. Les mères de Laokolé dans *Johnny Chien Méchant* (Dongala 2002) et de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* (Kourouma 2000) en sont des exemples typiques. La première a vu ses deux jambes fracassées par un milicien et la seconde, jadis « belle appétissante et vierge », est devenue « complètement foutue et pourrie » (Kourouma 2000:17) et « marchait sur les fesses » (Kourouma 2000:12). L'auteur ivoirien livre un autre exemple de personnage féminin au corps doublement détruit par la guerre : la fille-soldat, Sarah. Déjà ravagée intérieurement par la drogue, cette fille, « unique et belle comme quatre et [qui] fumait du hash et croquait de l'herbe comme dix » (Kourouma 2000:86-87), connaîtra une fin précoce et brutale en mourant « seule dans son sang, avec ses blessures » (Kourouma 2000:88). Son corps servira de repas aux vautours et aux fourmis magnans.

Le motif du viol, déjà présent dans l'écriture féminine, se retrouve dans la mise en fiction de la guerre : « Le corps de la femme – territoire de l'identité familiale – est un lieu de projections symbolique et politique dans la guerre civile » (Joly 2009). L'anomie et le déchaînement des pulsions consécutifs à la guerre font du viol une pratique courante⁷. Dans son essai intitulé *La profanation des vagins : Le viol, arme de destruction massive*, l'écrivain congolais Bolya parle des violences sexuelles comme « un invariant universel de toutes les guerres contemporaines » et du vagin devenu « un enjeu militaire stratégique » (Bolya 2009:19-20). L'expérience humiliante et traumatisante du viol est relatée dans presque tous les récits de guerre qui la présentent sous différents visages.

Banalisé au point de paraître normal, le viol devient un jeu. Cette représentation est lisible, par exemple, dans *Murambi, le livre des ossements* qui évoque ces jeunes « très excités à l'idée qu'ils pourront coucher avec des jeunes femmes chaque fois qu'ils en auront envie » (Diop 2011:35) et dans *L'Ainé des orphelins* quand l'enfant-soldat, Faustin Nsenghimana, affirme : « Josépha, Gabrielle, Alphonsine et Emilienne étaient les plus jolies. Je culbutais l'une ou l'autre quand les autres s'étaient endormis... » (Monénembo 2000:55). Dans ces circonstances, être belle devient dangereux, comme le souligne cette rescapée mystérieuse du génocide rwandais : « Je suis trop belle pour survivre. J'ai la beauté du soleil et comme le soleil, je ne peux me cacher nulle part » (Diop 2011:121). Zine dira la même chose à l'entame de *L'Enfant de la haute plaine* : « Il ne faisait pas bon d'être belle à cette époque de guerre » (Benchaar 2014:9).

En outre, le viol apparaît comme traduisant un besoin de puissance. Birahima, dans *Quand on refuse on dit non*, se vante d'avoir tué et violé lors des guerres civiles libérienne et sierra-léonaise (Kourouma 2004:35). Johnny, le personnage de Dongala, se sent plus fort après avoir violé Tanya Toyo, la journaliste vedette de la télévision, et Madame Ibara, la femme de l'inspecteur des douanes : « Je baisais la femme d'un grand. Je me suis senti comme un grand. Je baisais aussi une intellectuelle pour la première fois de ma vie. Je me suis senti plus intelligent » (Dongala 2011:185).

Enfin, le viol est représenté dans sa dimension la plus abjecte quand il se double de pratiques sadiques sur le corps des victimes qui ajoutent à la gravité des crimes. Avant d'exécuter le maire dans *Les agneaux du Seigneur*, Smail lui annonce : « Nous sodomiserons ta femme, puis lui crèverons les yeux, lui arracherons les doigts et la peau du dos, lui découperons les seins et nous l'écartelons avec une scie à métaux » (Khadra 1998:163). Violée avec un couteau à la gorge et les yeux et la bouche fermement noués par un bandeau, Anastasie ne sent même plus qu'elle existe : « Son esprit se détacha de son corps, flotta dans la chambre et se cogna au plafond. Ce fut sa première mort » (Tadjo 2000:76). Plus éloquent est le message de ces ossements de Theresa Mukandori exposés au Rwanda. Ces restes du corps de cette femme violée et à qui l'on a enfoncé un pic dans le vagin témoignent en silence de l'atrocité du génocide (Tadjo 2000:99 ; Diop 2011:99).

Bref, c'est à travers le discours sur le corps de la femme que la littérature africaine expose de façon tragique la barbarie des crises armées qui ont secoué le continent.

Conclusion

Parler du corps féminin en littérature révèle la difficulté à cerner un objet soumis à une multiplicité de représentations. En effet, les discours sur le corps féminin, nombreux et variés, proposent différents modèles informés par plusieurs époques et cultures et dans lesquels les lecteurs, selon leur individualité, se reconnaissent ou pas. Ils renvoient tous « à la conscience l'image d'un objet à la fois étrange et familier producteur d'identités et de leurres » (Reichler 1983:1). Des poètes de la négritude à la nouvelle génération d'écrivains, la littérature africaine francophone a intégré le corps féminin comme thématique littéraire, mais surtout comme objet et sujet d'écriture. Dans une représentation qui va de la sublimation à la profanation, elle donne à lire, de façon permanente, les transformations et les perceptions du corps de la femme dans une Afrique qui ne cesse elle-même de se transformer, mais révèle en outre comment l'écriture du corps féminin évolue. En somme, l'écriture des transformations corporelles y est en même temps transformation d'une écriture.

Notes

1. Dans l'entreprise de la figuration de la beauté féminine noire, Senghor et ses amis choisissent la reine de Saba, une reine noire, comme incarnation de ce que l'Afrique a offert au monde de plus beau. L'histoire de cette reine d'Éthiopie est relatée dans de nombreux textes sacrés. Elle est appelée Balkis dans *Le Coran* (Sourate XXVII versets 22-44) ou la Reine de Seba, la Reine du Sud ou la Reine du Midi dans *La Bible (I Rois, 10:1-13 ; II Chroniques 9 ; Luc, 11:31)*. Ainsi, au début de l'« Élégie pour la reine de Saba », texte marquant l'aboutissement de sa poésie, le chantre de la négritude met en épigraphe ces mots du *Cantique des Cantiques* « Moi noire, et belle... » (Senghor 1990:325), et Césaire réécrit, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, un passage du même chant : « ... en somme, je ne suis pas différent de vous; ne faites pas attention à ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé » (Césaire 1973:143).
2. « Beauté africaine : quels sont les canons de beauté de la femme africaine ? » http://www.afrik53.com/Beaute-africaine-quels-sont-les-canons-de-beaute-de-la-femme-africaine_a14150.html consulté le 03/06/2016.
3. L'auteur indique les douze canons de beauté de la femme noire que les griots zarma-songhaï du Niger dégagent : 1) deux blancheurs : dents blanches et blanc de l'œil ; 2) deux noirceurs : cheveux et prunelles des yeux ; 3) deux finesses : taille et doigts ; 4) deux grosseurs : poitrine et partie postérieure du bassin ; 5) deux minceurs : cou et chevilles ; 6) deux longueurs : membres supérieurs et membres inférieurs (qui donnent la sveltesse).

4. Jean Déjeux et Christiane Chaulet-Achour situent cette naissance en 1947 avec, pour celle-ci, la publication de *Leïla, Jeune fille algérienne*, et pour celui-là, celle de *Jacinthe noire* de Taos Amrouche. Cf. Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 22 et Christiane Chaulet-Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, ENAP-Bordas, 1990, p. 39.
5. Expression signifiant littéralement « Fausse blanche ».
6. <http://www.institut-numerique.org/3-la-france-et-son-passe-colonial-une-histoire-compliquee-503e120d136a7> consulté le 21/06/2016.
7. D'après les Nations unies, entre 250 000 et 500 000 femmes ont été violées en trois mois lors du génocide rwandais. Amnesty International BULLETIN D'INFORMATION 077/2004 <http://www.efai.org/RWANDA> Les suites de la guerre et du génocide de 1994 ne font toujours l'objet d'aucune mesure Index AI : AFR 47/009/2004 ÉFAI, consulté le 22/06/2016. Pour la guerre d'Algérie, est estimé à 11 000 le nombre de combattantes algériennes qui furent victimes de viol. <http://information.tv5monde.com/terriennes/viols-voiles-corps-de-femmes-dans-la-guerre-d-algerie-3406> consulté le 22/06/2016.

Références

- Bâ, M., 2003 [1979], *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines.
- Benchaar, H., 2014, *L'enfant de la haute plaine*, Paris, L'Harmattan.
- Beyala, K., 2007, *L'homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel.
- Beyala, K., 1987, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock.
- Césaire, A., 1971 [1939], *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.
- Damas, L. G., 1937, *Pigments*, Paris, Guy Lévis Mano.
- Diop, B. B., 2011 [2000], *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Zulma.
- Diop, B. B., 2009, *Les petits de la guenon*, Paris, Éditions Philippe Rey.
- Diop, B. B., 1990, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan.
- Djebar, A., 2013 [2007], *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Actes Sud.
- Djebar, A., 2002, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel.
- Djebar, A., 1995, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel.
- Djebar, A., 1980, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel.
- Djebar, A., 1962, *Les enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard.
- Dongala, E., 2011 [2002], *Johnny Chien Méchant*, Paris, EDICEF.
- Fall, A. S., 2006 [1982], *L'Appel des arènes*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.
- Kane, C. H., 1961, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- Ken, Bugul, 2007, *Le baobab fou*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines.
- Khadra, Y., 1998, *Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard.
- Kourouma, A., 2004, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil.
- Kourouma, A. 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- Kourouma, A., 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- Kourouma, A., 1970 [1968] *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil.

- Liking, W., 2004, *La mémoire amputée*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes.
- Lopès, H., 2003 [1982], *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine.
- Mabanckou, A., 2009, *Black bazar*, Paris, Seuil.
- Monénembo, T., 2000, *L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil.
- Monénembo, T., 1986, *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil.
- Ouologuem, Yambo, 1968, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil.
- Sadji, A., 1958, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine.
- Senghor, L. S., 1990, *Ceuvre poétique*, Paris, Seuil.
- Socé, O., 1948 [1935], *Karim*, Paris, Nouvelles Éditions Latines.
- Tadjo, V., 2000, *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud.
- Tansi, S. L., 1979, *La vie et demie*, Paris, Seuil.
- Thiam, A., 1978, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël/Gontier.

Ouvrages critiques

- Asaah, A. H., 2007, « Entre « Femme noire » de Senghor et *Femme nue femme noire* de Beyala. Réseau intertextuel de subversion et d'échos », *French Forum*, volume 32, Number 3, Fall, p. 107-122.
- Bazié, I., 2005, « Corps perçu, corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, numéro 2, p. 9-24.
- Boëtsch, Gilles & Eric Savarese, 1999, « Le corps de l'Africaine. Érotisation et Inversion », *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n° 153, p. 123-144.
- Bolya, D. B. B., 2005, *La profanation des vagins : Le viol, arme de destruction massive*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- Brezault, A., 2005, « Les écrivains et la colonie : les mensonges de l'histoire ». <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4245> consulté le 10/06/2016.
- Cazenave, O., 1996, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan.
- Chevrier J., 2006, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Édisud.
- Chevrier, J., 1984, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- Dolisane-Ebossé, C., 2004, « La mystique du corps féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala : la culture de l'enjeu, un défi du masculin ou un « jeu-utopie » littéraire ? », *Labrys, Études féministes n° 5*, janvier/juillet 2004. Disponible en version électronique à l'adresse suivante : http://biblio.critaoi.auf.org/503/01/Microsoft_Word_La_mystique_du_corps_f%C3%A9minin_Chez_Calixthe_par_Dolisane.pdf, consulté le 20/06/2016.
- Etoké, N., 2010, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan.
- Etoké, N., 2006, « Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis », *CODESRIA Bulletin*, N°s 3 & 4.
- Joly, M., 2005, « Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destructions », *Quasimodo*, n° 8 et n° 9, Printemps », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 30 | 2009, URL : <http://clio.revues.org/9545>. Consulté le 2 juin 2016.
- Kesteloot, L., 1987, *Anthologie négro-africaine*, Paris, Marabout.

- Kesteloot, L., 1986, *Comprendre les Poèmes de L. S. Senghor*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint Paul, Collection Les classiques africains.
- Ki-Zerbo, J., 2006, « L'histoire : levier fondamental », *Présence Africaine* 2006/1, n° 173, *L'histoire africaine : l'après Ki-Zerbo*, Paris, Éditions Présence Africaine, p. 69-72.
- Olivier, S., 1999, « Calixthe Beyala : L'É-cri-ture du corps féminin », *Africultures* numéro 19, juin 1999, *Le corps africain*, p.25-28. Disponible en version électronique à l'adresse suivante : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=881> consulté le 10/06/2016.
- Labontu-Astier, D., 2012, « L'Image du corps féminin dans l'œuvre de Assia Djebar », thèse de doctorat de l'Université de Grenoble, sous la direction de Claude Coste, école doctorale de l'Université Stendhal de Grenoble 3.
- Osman, G. G., 1978, *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles Éditions africaines.
- Reichler, Claude, 1983, *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit.
- Senghor, L. S., 1964, *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.
- Talibi, M. H., 2006, « Le corps de la femme : Du « masculinisme » à la recherche d'une féminité authentique », *Éthiopiennes* n° 77, 2^e semestre 2006. http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1527