



La masculinité postcoloniale dans *Femme nue, femme noire* (2003) de Calixthe Beyala, *Mes mauvaises pensées* (2005) et *Poupée Bella* (2004) de Nina Bouraoui

Postcolonial masculinity in femme nue, femme noire by Calixthe Beyala and the works Mes mauvaises pensées and Poupée Bella by Nina Bouraoui

Alphaelle Donnelle NDEME

Université Omar Bongo, Gabon

Email : donnellyndeme@gmail.com

Orcid id : <https://orcid.org/0009-8542-5750>

Résumé : Dans la société postcoloniale francophone, la représentation de la masculinité est marquée par des tensions identitaires, culturelles et genrées. Cet article vise à explorer la question du regard masculin dans la société postcoloniale à partir des œuvres *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala. (2003) et de *Poupée Bella* (2004) et *Mes Mauvaises pensées* (2005) de Nina Bouraoui à partir des gender studies de Judith Butler. Il s'agit de montrer de quelle manière les œuvres déconstruisent les normes de la masculinité coloniale et proposent des figures masculines reconfigurées. La méthodologie repose sur une lecture croisée des œuvres à partir des concepts de la performativité du genre et de la subversion identitaire. L'analyse se base sur des extraits littéraires et une contextualisation théorique afin de mettre en lumière les dynamiques de reconfiguration masculine. Les résultats révèlent une masculinité transformée, fragile et subvertie. Ces œuvres présentent des subjectivités masculines qui s'éloignent des assignations traditionnelles, brouillent les frontières du genre et permettent une lecture plurielle des identités.

Mots-clé: Féminité postcoloniale, masculinité postcoloniale, Société postcoloniale, Subversion masculine.

Abstract : In french-speaking postcolonial society, the representation of masculinity is marked by identity, cultural, and gender tensions. This article aims to explore the question of the male gaze in postcolonial society through the works of Calixthe Beyala's *Femme nue, femme noire* (2003) and Nina Bouraoui's *Mes mauvaises pensées* (2005) and *Poupée Bella* (2004), drawing on Judith Butler's gender studies. The aim is to show how the works deconstruct the norms of colonial masculinity and propose reconfigured male figures. The methodology is based on cross-reading of the works based on the concepts of performativity and identity subversion. The analyse is based on literary excerpts and theoretical contextualization in order to highlight the dynamics of masculine reconfiguration. The results are a transformed, fragile and subverted masculinity. These works therefore present masculine subjectivities that move away from traditional assignments, blur the boundaries of gender, and allow for a plural reading of identities.

Keywords: Postcolonial femininity, postcolonial masculinity, postcolonial, society, masculine subversion.

Introduction

La société postcoloniale se caractérise par une rupture d'avec les codes traditionnels. Cette rupture prend forme non seulement dans la déconstruction du discours et de la norme traditionnelle, mais également dans la construction d'un nouvel imaginaire aussi bien politique que culturel. Gayatri Spivak (1999) définit à cet effet le postcolonial comme : espace théorique et d'action pour repenser les dispositifs de savoir et les cartographies du pouvoir dans un aller et retour historique et narratif, en recherchant dans le passé et dans le présent, dans les textes et dans les cultures et dans les signes de l'imaginaire, les fondements de la violence épistémique du colonialisme et de l'impérialisme » (Spivak, 1999, p. 32).

Il est question d'un corpus littéraire d'idées et de discours, avec une certaine dimension culturelle qui remet en cause les normes coloniales. Il s'agit également de discours et de contre-discours face à certaines représentations coloniales. Elle introduit de ce fait l'idée d'une reconfiguration des règles traditionnelles et culturelles coloniales. Celle-ci touche deux notions précises dans le cadre de notre étude. Il s'agit de la notion du genre et de la notion de sexualité. Le genre et la sexualité ne sont plus figés mais sont convertis en des espaces souvent animés par des tensions et des désirs. La sexualité, motif d'instrumentalisation et d'affirmation de supériorité masculine au temps colonial acquiert une nouvelle connotation. Elle devient un motif de réappropriation identitaire chez les écrivaines féminines dont Calixthe Beyala et Nina Bouraoui. Les voix féminines en particulier utilisent cette littérature postcoloniale pour renverser la domination masculine, revendiquer le droit au plaisir et restituer au corps sa libre expression. Des travaux récents dont celui de Khireddine Amel aborde la question de l'homosexualité et du discours pornographique comme un motif subversif (2023). Il s'agissait dans ce travail d'explorer le caractère transgressif du corps érotique en joignant sexualité et censure avec les normes sociales. Loucif Badreddine quant à lui explore la dimension intime, poétique et identitaire dans *Poupée Bella* de Nina Bouraoui (2016), en analysant la sensibilité corporelle et l'écriture comme un espace de réconciliation entre les cultures.

Il s'agira de limiter notre travail à l'analyse de la masculinité postcoloniale et à sa représentation dans les œuvres. Ainsi comment les œuvres du corpus subvertissent-elles la masculinité dans la société postcoloniale ? Le corps masculin dans les œuvres acquiert de nouvelles caractéristiques aussi différentes les unes que les autres. L'ordre masculin est rompu pour laisser place à une féminité reconstruite et à une masculinité transformée. A travers leurs œuvres, Calixte Beyala et Nina Bouraoui mettent en scène des corps masculins féminisés qui déconstruisent la masculinité dominante et qui réinventent leur rapport au monde. En nous servant de la théorie de la performativité du genre de Judith Butler, il s'agira dans ce travail de montrer que la masculinité postcoloniale dans les œuvres se lit à partir de la remise en cause des idéologies basées sur le genre, de la reconstruction d'une féminité vétuste et de la subversion d'une masculinité dominante.

1. Approche méthodique

L'analyse opte pour une approche comparatiste en croisant trois œuvres contemporaines à savoir : *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala, *Poupée Bella* et *Mes mauvaises pensées* de Nina Bouraoui. Le choix de ces œuvres se lit dans leur capacité d'examiner la masculinité postcoloniale dans des contextes narratifs et stylistiques différents, mais convergents dans leur remise en question des normes de genre coloniales. A partir de la théorie de la performativité du genre de Judith Butler, il s'agira dans ce travail de faire une lecture critique et théorique de la masculinité postcoloniale. Selon Judith Butler, le genre n'est pas une essence fixe mais une succession d'actes répétés qui donne l'impression d'une identité stable (1990). Cette méthode interroge la manière dont les protagonistes masculins dans le corpus déconstruisent les rôles liés au genre, reconfigurent leur subjectivité dans un contexte postcolonial et subvertissent l'hétéronormativité coloniale. L'étude s'axe autour de trois étapes de lecture : la déconstruction des idéologies basées sur le genre, l'analyse des reconfigurations identitaires et l'identification des subversions masculines performatives. L'intérêt porté aux œuvres réside dans leur positionnement dans la littérature francophone. D'abord, *Femme nue, femme noire* (2003) révèle une écriture féministe et postcoloniale qui questionne les rapports de pouvoir entre les sexes et races. Puis *Poupée Bella* (2004) et *Mes mauvaises pensées* (2005) mettent en avant une esthétique de l'intime et de la fragmentation où l'identité masculine est

étudiée à partir du désir, de la mémoire et du trauma. Il s'agit donc de montrer que la masculinité postcoloniale dans les œuvres se lit dans une dynamique de reconstruction. La masculinité vétuste et dominante s'étiolo, intégrant ainsi des motifs innovants d'une œuvre à l'autre.

Œuvres	Calixthe Beyala <i>Femme nue, femme noire</i>	Nina Bouraoui <i>Mes mauvaises pensées</i> et <i>Poupée Bella</i>
Caractéristiques de la masculinité	Masculinité traditionnelle, coloniale et patriarcale souvent violente ou absence.	Masculinité intériorisée, fluide, queer en conflit avec les normes traditionnelles.
Masculinité en rapport avec la performativité du genre de Judith Butler	Jeu de rôle d'une masculinité imposée par la domination patriarcale et transmise de génération en génération.	Subversion de la norme coloniale par l'itération déviante (cas de la performativité queer) / la performativité à partir du désir et de la narration fragmentée.
Interaction au féminin	Subversion des normes et destabilisation de la masculinité à partir du corps et de la parole.	Confusion entre corps masculin et corps féminin
Structures postcoloniales	Héritage colonial dans les rapports de genre	Déconstruction des rapports binaires et intégration des mécanismes d'hybridité identitaire.

Tableau 1. Masculinité postcoloniale et performativité selon la théorie de Judith Butler (Source : élaboration personnelle)

2. Résultats

2.1. La remise en cause des idéologies basées sur le genre

La conception du genre dans la société postcoloniale s'inscrit dans une nouvelle dynamique. On note premièrement la contestation de la conception traditionnelle du genre. Le sujet se rebelle face aux normes et s'interroge sur la possibilité de voir le genre et ce qui s'y rattache sous une forme différente. Il y a une forme de curiosité qui se révèle chez ce dernier. Dans l'œuvre de Calixthe Beyala, on peut voir que cette remise en question débute par une interrogation du personnage Irène. À la page 14, elle dit : « Je veux savoir comment les femmes font pour être enceintes, parce que, chez nous, certains mots n'existent pas » (Beyala, 2003, p. 14). On peut remarquer que le questionnement du personnage est étroitement lié à la question de la sexualité. Le personnage commence par manifester le désir de connaître d'où les termes : « Je veux savoir ». On comprend donc que le questionnement ou la curiosité est l'un des premiers moteurs dans la quête de cette reconfiguration du genre. Il faut, dans un premier temps, se questionner sur l'inconnu. C'est donc indirectement l'appel à une prise de conscience. L'interpellation à se questionner sur ce que la société ne dit pas pour sortir peu à peu d'une aliénation certaine. Le personnage s'interroge donc sur le processus qui conduit à la manifestation d'une grossesse.

Ce questionnement conduit le personnage à toucher au tabou comme relevé au passage suivant : « Parce que chez nous, certains mots n'existent pas. » L'expression « chez nous » montre que le personnage appartient à une société bien précise. C'est une société qui est régie par des normes, et qui accorde du crédit au respect de celles-ci. Le personnage commence donc par se situer culturellement pour justifier le motif de sa curiosité. Ensuite, à travers la phrase « certains mots n'existent pas », l'on note que la société dans laquelle évolue le personnage est

une société restrictive. Il y a des limites à ne pas dépasser et surtout un langage à ne pas tenir, d'où l'abstention de dire certains mots. C'est donc une société marquée par l'indicible. C'est cet indicible qui devient l'élément déclencheur de la curiosité et du désir de transgression des normes chez le personnage. En effet, la curiosité du personnage vient du silence de la société concernant ce processus. C'est un phénomène présent mais indicible selon l'encodage traditionnel. Tout ce qui a trait à la sexualité et à ces nouvelles pratiques est considéré comme tabou dans la société traditionnelle. C'est ce tabou que l'écriture postcoloniale vient déconstruire. Notons, tout d'abord, que l'ère postcoloniale apporte des réalités qui vont dans son sens. Il s'agit donc pour l'auteur de mettre en avant ces réalités parmi lesquelles figure la mort du tabou. La mort du tabou est visible ici à partir de l'interrogation du personnage concernant la contraction d'une grossesse dans son environnement ; d'où l'interrogation : « Je veux savoir comment les femmes font pour être enceintes ». Il s'agit donc ici de rendre ordinaire ce que la culture et coutume du personnage considère comme un sujet tabou. L'auteur utilise de ce fait l'une des règles de cette culture pour engager le processus de désacralisation de ce que cette société considère comme étant sacré. C'est de cette vision traditionnelle que le personnage désire se défaire en commençant par se questionner sur le processus de gestation des femmes. On relève, dès cet instant, un détachement du personnage aux normes traditionnelles. Son désir de connaissance rompt avec le mode de fonctionnement traditionnel qui régit la sexualité comme un acte tabou. Un fait qui est décrit chez Judith Butler comme le premier pas vers ce qu'elle nomme la « performativité du genre ». Elle dit : « penser le genre autrement ne signifie pas renier ce qui existe, mais plutôt, accepter la possibilité de le voir différemment » (Butler, 2006, p. 44). On comprend dans ce cas que l'idée d'envisager l'inconnu ne traduit pas la renonciation à ce qui est présent.

De même, le personnage chez Calixthe Beyala ne renie pas l'hétéronormativité et le rôle de substitution octroyés à la femme. Elle les conteste. La contestation n'est pas synonyme de rupture catégorique, mais plutôt la possibilité de création ou de découverte de ce qui n'est pas énoncé clairement ; d'où la séquence « je veux savoir », puis « parce que chez nous certains mots n'existent pas ». Il y a donc chez le personnage le désir de découvrir cet objet inexistant ou voilé mais qui engendre toutefois le processus de procréation chez la femme. Il y a de la part de l'auteur une mise en avant d'un rapport d'opposition entre sexualité et tradition. Le questionnement du personnage invite à un dépassement de la conception traditionnelle qui garde la sexualité voilée et sacrée pour lui donner un aspect ordinaire. La sexualité n'est pas sacrée mais normale. C'est l'étreinte sexuelle entre deux individus consentants comme on peut le voir dans ce passage : « On baise dans la grandiloquence des jours insouciantes. On s'encolle, soumis à la volupté de nos sens » (Beyala, 2003, p. 20). C'est la description d'une scène sexuelle entre Irène et l'un des personnages. Cette scène traduit l'intention de l'auteur à présenter l'acte sexuel avant toute chose comme un acte naturel qui résulte du désir des deux personnages. C'est la réponse du corps concernant l'émission au préalable d'un désir sexuel. Elle ne relève pas des sphères supérieures mais est un processus de satisfaction naturelle. On peut dès lors percevoir cette phrase du personnage une sorte d'ironie. En effet, si les femmes sont enceintes, c'est parce que c'est le résultat d'une action. Alors pourquoi parler de la conséquence sans en évoquer la cause ? Il y a donc une interpellation du personnage à détabouiser la sexualité.

Chez Nina Bouraoui, le personnage commence par faire une démarcation entre le passé et le présent. « Avant je croyais, avant je rêvais. Je deviens un corps blanc » (Bouraoui, 2005, p. 11). On voit que le personnage commence par décrire ses affects passés : « Avant je croyais ». Le personnage était assujéti au respect des lois traditionnelles. L'anaphore « Avant je croyais, avant je rêvais » met en avant la distinction que le personnage fait entre le passé et le présent. « Avant » traduit la conduite qui était autrefois adoptée par le personnage mais qui, aujourd'hui, semble ne plus l'être. Elle marque donc l'écart entre l'avant et le devenir du

personnage. Il y a une démarcation qui s'est opérée, donnant de ce fait lieu à une remise en question de son état passé. Ce qui était autrefois des croyances auxquelles le personnage attachait du prix, se transforme en utopie. L'auteur fait sortir une facette utopique des normes sociales traditionnelles qui ne traduisent définitivement que la manipulation politique du système patriarcal dans le but de faire régner un rapport de dominant-dominé entre les deux genres. C'est à partir de cette prise de conscience du personnage que la reconfiguration de son corps prend effet. Elle dit plus loin « Je deviens un corps blanc ».

« Le corps blanc » semble lié ici à la notion de l'écriture blanche de Roland Barthes (Barthes, 1953). C'est une écriture qui met en avant un style minimaliste et neutre dans l'optique de se détacher des conventions stylistiques et des figures héritées du passé. Le corps dans ce cas de figure n'a plus de réelle identité puisque ne sachant plus où se situer. Nina Bouraoui, à partir du motif du « corps blanc », opte pour un style épuré qui traduit une écriture presque imperceptible. Il y a dès lors un lien entre l'écriture et le corps qui se dessine à partir de l'adjectif qualificatif « blanc ». De même que le corps postcolonial rompt avec la perception traditionnelle du corps, « l'écriture blanche » est un concept du Nouveau Roman qui lui aussi cherchait à rompre avec les conventions du roman traditionnel.

À partir de la notion de l'écriture blanche de Roland Barthes, on constate une forme de transposition chez Nina Bouraoui du motif du « corps blanc » dans le but de prôner une absence idéale de style. En effet, si pour Roland Barthes « l'écriture blanche » est le moyen de dire le vide et l'absence de sens dans le monde, le corps blanc chez Nina Bouraoui représente le moyen de déconstruire le sens de la norme concernant la question du genre. La remise en cause ici se lit à partir du corps du personnage qui, une fois sorti du rêve social traditionnel, devient un corps neutre. Un corps appelé désormais à se définir non plus selon l'encodage traditionnel, mais plutôt à partir de sa propre expérience au monde. On peut voir dès cet instant que les genres masculin et féminin n'existent plus pour le personnage. On peut parler dans ce cas d'un corps non binaire. En effet, il ne se reconnaît ni dans le masculin ni dans le féminin. C'est donc une identité de genre qui constitue la conséquence de la neutralité du corps du personnage. L'idée de la quête de soi devient un impératif pour le sujet. On sous-entend ainsi un rapport norme et sujet qui se modifie.

Judith Butler s'intéresse à cet effet à l'impact produit par l'assemblage de la norme et du sujet dans le système par les désirs auxquels il renvoie. Il s'agit donc de mieux cerner le rapport de force de la norme chez le sujet et celui du sujet dans la norme. Il y a une forme de mise en place d'un jeu entre norme-sujet et vice-versa. C'est un jeu qui peut être ajusté en fonction des dynamiques quotidiennes auxquelles les sujets sont confrontés. En effet, la norme selon Judith Butler présente un double aspect. D'un côté, elle régule le fonctionnement des individus et de la société. D'un autre côté, c'est simplement un système établi contestable et reconfigurable. On peut clairement voir que, tant chez Calixthe Beyala que chez Nina Bouraoui, les personnages quittent d'un point A pour un point B.

2.2. Reconfiguration des représentations identitaires

L'exploration de la masculinité postcoloniale passe par l'analyse de la reconfiguration de la féminité coloniale. En effet, plusieurs stéréotypes ont été construits pour qualifier la femme et son corps. Le rejet ou la transgression de ces idéologies dépassées et machistes est un fait récurrent dans les œuvres. La figure traditionnelle de la femme connaît un nouvel essor. Elle est désormais assumée et extravertie. Dans les passages : « Je ne vis que pour deux choses, voler et faire l'amour » (Beyala, 2003, p. 12) et « Puis je baisse ma culotte, et leur montre mes fesses » (Beyala, 2003, p. 34), on retrouve cette nouvelle facette du corps féminin. C'est un corps qui va au-delà des apparences. Il se meut physiquement et sexuellement au gré de sa volonté. Le tabou est radié et la nudité devient un élément indispensable dans la perception de la femme. Il n'y a donc plus de corps voilé. C'est l'ère du dévoilement du corps.

Elle ne se réfère plus au modèle ancien de la femme (vertueuse, pieuse, subordonnée, attentiste), au contraire, elle s'indigne comme on peut le voir chez Calixthe Beyala : « La voilà à récurer, balayer, déjà corrompue par la mémoire ancestrale propre aux femmes [...] L'impitoyable reflet de ce que j'aurai dû être » (Beyala, 2003, p.62). À travers l'expression « La voilà », on relève le mépris du personnage Irène à l'égard des attributs propres à la femme. Pour elle, accomplir les tâches de « balayer », « récurer », suscite plus de la pitié qu'autre chose. Il n'y a donc chez le personnage aucune empathie pour ce type femme. Elle se crée sa propre forme et son propre mode de fonctionnement. Elle critique et plaint le caractère de Fatou qui, loin de sa conception libre de la femme, préserve et respecte les valeurs ancestrales propres à la femme.

Au Maghreb dans le roman postcolonial, le corps féminin est mis en avant par une réappropriation de la parole confisquée. En effet, l'héroïne chez Nina Bouraoui évoque également l'avènement d'une société égalitaire. Les femmes maghrébines ont désormais pour la plupart un cadre pour s'exprimer et s'épanouir. Cela est perceptible à partir du passage suivant : « Je n'ai pas peur de mon père, ce qui veut dire que je n'ai pas peur des hommes. Vous entendez, je n'ai pas peur des hommes » (Bouraoui, 2004, p. 68). Le changement du personnage commence par une dégradation de la figure paternelle. Le père ici est une figure d'autorité qui, selon les codes, impose respect, crainte et soumission. Tuer la peur devient pour le personnage un affront. Il faut tuer la figure paternelle pour s'affirmer. On peut aussi voir que la dégradation de la figure masculine se fait progressivement. Elle part de « Je n'ai pas peur de mon père » pour aboutir à « Je n'ai pas peur des hommes ». Il y a donc une gradation ascendante qui par de la perte de la crainte du père pour celle des hommes. Le personnage commence par reconfigurer son entourage direct avant de se tourner vers la société.

Aussi, le personnage, à partir de l'expression « Vous entendez », puis « Je n'ai pas peur des hommes », insiste sur sa position concernant sa perception des hommes. Elle tient à faire comprendre à l'auditoire que son point de vue est radical et sans contestation. Une forme d'interpellation de l'auteur qui reste dans le travail sur soi, avant de s'étendre vers la société. La remise en cause commence ici non plus simplement sur le personnage uniquement, mais touche aussi son entourage familial avant de s'étendre vers la société. Ainsi, l'autorité de l'homme n'est plus imposante. Le droit à la parole et à l'expression des idées est donné à tous, sans préférence ni discrimination de genre.

Il s'agit d'analyser non seulement comment le corps féminin évolue dans l'espace social mais aussi comment il est confronté à la diversité. En effet, le corpus nous présente diverses représentations du corps de la femme. Il y'a une sorte de langage que chacune des auteures tente de mettre en évidence. On peut voir que chez Calixthe Beyala, les personnages féminins possèdent des colorations différentes. Elle commence par mettre en avant des personnages correspondant à toutes les sphères aussi bien sociales que psychologiques. On peut relever le personnage Irène, décrit comme une jeune femme fougueuse et extravertie (Beyala, 2003, p. 12), Fatou, la femme mariée traditionnelle (Beyala, 2003, p. 61), la mère d'Irène (Beyala, 2003, p.13), La Madone la femme veuve (Beyala, 2003, p. 81), La vieille édentée qui représente le personnage le plus âgé (Beyala, 2003, p. 110), et Madeleine, « la bourgeoise respectable avec des manières de catin » (Beyala, 2003, p. 101). Les personnages présents dans l'œuvre s'apparentent aux différentes personnes et souches sociales que l'on peut retrouver dans la société. Il y a chez l'auteure la volonté de mettre en évidence chaque souche sociale et chaque génération. En effet, chaque corps féminin met en avant une identité de genre distincte.

Nina Bouraoui, quant à elle, présente un personnage féminin avec différents versants. D'abord, l'identité masculine lui étant attribuée par son père et la perception qu'elle a d'elle-même font d'elle un personnage neutre et universel à la fois. À partir du passage : « Tu es le jeune homme que j'étais » (Bouraoui, 2004, p. 84), on comprend que le nom du père du

personnage lui donne une identité neutre, sinon double car il est conscient de l'identité féminine de son enfant. Il la met dans une position indécise en la plaçant entre les bornes de la féminité et de la masculinité sans lui imposer un choix. Aussi, ce sentiment de neutralité suscite chez le personnage l'impression d'être un homme, à en lire le passage qui suit : « Je tiens mon rôle à merveille, je crois que je suis fier d'être encore le fils de mon père et son prolongement » (Bouraoui, 2004, p. 85). Être « le fils » et non « la fille » de son père est pour le personnage une source de fierté. Il y a, dans ce cas, chez le personnage plus de reconnaissance et plus d'honneur à être un homme qu'une femme. Être un homme ne signifie pas seulement se reconnaître dans le désir de son père, mais incarner également sa nature, sa personnalité, son identité.

Dans ce même élan, l'amie l'identifie également à son père lorsqu'elle lui dit : « Je crois voir ton père » (Bouraoui, 2004, p. 25). Une déclaration à travers laquelle on relève un rapport entre père et fille qui, plutôt que d'être considéré comme un fait biologique, représente pour le personnage un lien identitaire le plongeant dans le confort d'une possible identité masculine. Cette mutation de l'identité dépasse la vie réelle puisque dans ses rêves, elle se définit comme un homme : « Je rêve que je suis un homme, parfois je suis réveillée par le plaisir, je ne sais pas s'il arrive vraiment ou s'il vient du cerveau » (Bouraoui, 2004, p. 33). On comprend donc que son identité masculine prend essence à partir de l'image que lui renvoyait son père. C'est un corps qui a subi des reconfigurations psychologiques qui se matérialisent tant sur son aspect physique, identitaire qu'onirique. C'est à présent un corps qui se détache de la féminité pour ne reconnaître en lui qu'une masculinité émergente.

Aussi, nous relevons une pluri-identité chez le personnage. En effet, il affirme être un homme et une femme à la fois, puis l'un, l'autre pour enfin renier les deux : « Je suis un homme, je suis une femme, je suis tout » (Bouraoui, 2005, p. 7). On voit ainsi naître chez le personnage une perception ambivalente de son identité. Tantôt elle est une femme et s'identifie à cela : « Je suis regardée, j'aime être la jolie poupée » (Bouraoui, 2005, p. 12). On relève chez le personnage une forme de plaisir à être admirée. Elle a conscience de sa féminité qu'elle assume. C'est une « jolie poupée ». Aussi dit-elle : « J'ai conscience de mon corps, c'est une conscience érotique, je pense que tout le monde devrait se désirer avant de désirer les autres » (Bouraoui, 2005, p. 35). On note une forme d'auto admiration chez le personnage de son corps de femme. Un corps qu'elle identifie à une « jolie poupée » pour en montrer le caractère sexy et coquin. Elle présente alors un corps comme un générateur de désir d'abord pour soi-même, puis pour les autres.

Cette rencontre de la narratrice entre son « moi-homme » et son « moi-femme » (Bouraoui, 2004, p. 57) suscite chez ce dernier un sentiment d'ambivalence¹ généralisé. Emprunté au concept d'Homi Bhabha (2007), l'ambivalence se traduit par des sujets qui se définissent à partir de plusieurs lieux où repères. Cette situation d'entre-deux a un impact sur son corps physique et émotionnel. La perception du corps féminin passe donc par la compréhension du protagoniste de lui-même mais également de son environnement. On note dès le départ une représentation distincte du corps féminin chez les deux auteures. Pour rendre compte de la variété esthétique du corps féminin, l'une utilise plusieurs personnages, tandis que l'autre passe par l'usage d'une figure narrative. Dans les deux cas, l'on assiste à l'émergence d'une nouvelle esthétique du corps féminin. En effet, dans le postcolonial, l'écriture du corps convoque la cassure présente au niveau de la poétique du corps dans les romans traditionnels à l'image du poème « Femme noire » de Léopold Sédar Senghor (Senghor, 1956), par exemple, sur la femme noire. On relève dans l'œuvre de Calixthe Beyala cette idée de rupture dès les premières lignes. Il s'agit du passage suivant : « Femme nue,

¹ L'ambivalence traduit une oscillation constitutive entre attirance et répulsion, admiration et refus, acceptation et déni.

femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté [...] Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettes comme des chaînes [...] Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route ». (Beyala, 2003, p. 11).

À partir de ce passage, on note la volonté du personnage à imposer un nouveau langage dans l'archétype féminin. Le désir de se défaire du respect des valeurs traditionnelles pour s'inscrire dans le dévoilement du tabou transparait. La narratrice utilise le procédé linguistique pour déconstruire l'imaginaire culturel attribué au genre féminin. L'expression « arsenal linguistique » montre que l'auteur joue sur la force des mots pour se faire comprendre. Le langage devient ici une arme dans sa volonté de déconstruction de la perception du corps féminin. Le choix du langage chez Irène constitue une forme de riposte au langage traditionnel qui maintient la femme dans une sorte de silence comme relevé au passage suivant : « le mâle est celui qui déclenche l'acte sexuel » (Beyala, 2003, p. 18). La parole devient donc non seulement une arme de riposte pour Irène, mais aussi un impératif dans son processus de déconstruction et de reconstruction de la féminité postcoloniale. Elle incarne la cassure et la remise en cause des idéologies machistes dans la société du livre. Aussi, pour mieux faire asseoir cette volonté de reconfigurer le corps féminin, le langage va au-delà des mots. La parole est également donnée au corps.

On note donc la mise en avant d'un corps expressif qui, au-delà du mot, pose des actes. D'ailleurs, en s'appuyant sur la réflexion de Jean-Paul Sartre concernant le désir, Judith Butler émet l'hypothèse selon laquelle, « pour le sujet masculin du désir, le trouble fait scandale quand un « objet » féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par-là, la place et l'autorité du point de vue masculin » (Butler, 2005, p. 39). Pour répondre à l'intitulé du livre de Gayatri Spivak (2009), « les subalternes parlent »² désormais. Une parole qui va au-delà des mots pour s'étendre également sur les corps. C'est un langage qui se démarque tant sur la sexualité que sur l'identité de genre. Ce corps introduit désormais la variation de l'identité de genre dans un but purement lubrique, rendant plus évidente que jamais la performativité du genre mise en avant pour montrer que l'appréhension du genre comme une essence intérieure résulte d'une chaîne interrompue d'actes et que cette essence est fondée sur la « stylisation du corps » (Butler, 2005, p. 27).

2.3. La subversion masculine

Le corps masculin occupant une place d'autorité dans le système colonial est reconfiguré dans le système postcolonial. On assiste dans ce dernier à l'émergence d'une nouvelle esthétique du corps masculin. La reconfiguration des représentations identitaires dans les œuvres du corpus passe par l'illustration d'une masculinité dérobée. Le corps masculin dans les œuvres est quasiment inexistant, sinon sans impact direct dans le fonctionnement quotidien des protagonistes principales. Le motif d'autorité et de virilité qui le caractérise dans la société coloniale est remplacé par une passivité omniprésente ou encore par une masculinité qui ne s'affirme pas. Nina Bouraoui attribue au corps masculin un caractère passif. Considérant le système colonial phallocratique, on relève chez l'auteur une volonté de déconstruction et de reconfiguration traduit dans un premier temps par l'idée d'une perception androgyne du corps féminin. En effet, le corps masculin est premièrement utilisé dans l'œuvre pour décrire le personnage féminin. Autrement dit, il est employé pour reconnaître dans le corps féminin ce qui est propre au corps masculin. Les expressions telles que : « Visage de garçon » (Bouraoui, 2005, p. 8) et « odeur de garçon » (Bouraoui, 2005, p. 8) montrent que les

² Il s'agit d'une affirmation par rapport au titre interrogatif de l'œuvre *Les Subalternes peuvent-elles parler?* de Gayatri Spivak.

caractéristiques relevées chez le personnage féminin appartiennent selon le regard de ceux qui la décrivent à des traits typiquement masculins. On note le désir de démontrer que le corps féminin peut tout aussi bien incarner les attributs que la société juge comme étant propres au masculin.

Une hypothèse que Judith Butler lors d'une interview aborde en énonçant la question du mythe androgyne tiré de l'œuvre de Platon (Platon, 1929). On relève à partir du personnage d'Aristophane que les genres étaient originellement trois. Il s'agissait du masculin, du féminin et de l'androgyne. Parallèlement avec l'œuvre de Nina Bouraoui, les personnages sont tout aussi bien suspendus entre l'incarnation d'un homme « Je suis le fils de mon père » (Bouraoui, 2004, p. 15) et l'incarnation d'une femme « Je suis une jolie poupée » (Bouraoui, 2005, p. 8). Pour Butler, il faut donc comprendre que la progression du genre est déterminée par la reconfiguration de ce dernier. Il n'est donc pas surprenant que les catégories d'« homme » et de « femme » tendent à s'étendre dans le but d'inclure des formes de genre que l'on peut qualifier de féminité trans ou androgyne, ou encore de masculinité trans ou androgyne. C'est cette vision de l'identité de genre que la protagoniste tente de mettre en avant. Le personnage s'épanouit ainsi dans un style brisant le tabou des genres tout en ayant une perception de soi qui intègre à la fois le masculin et le féminin. L'auteure a également recours au mythe androgyne pour montrer qu'un individu peut être pourvu des qualités de l'homme en même temps que celles de la femme. Il y a donc la mise en avant d'un rapport égalitaire entre le corps féminin et le corps masculin. Les expressions métaphoriques relevées ci-dessus viennent quelque peu justifier l'identité masculine recherchée par le personnage dans l'œuvre. Ainsi, le corps masculin ici sert dans un premier temps à justifier l'idée d'une perception androgyne du personnage.

Ensuite, Nina Bouraoui présente un personnage gay, Julien, qui « a toujours aimé les garçons » (Bouraoui, 2005, p. 26). A partir du personnage de Julien, l'auteure donne une nouvelle coloration au corps masculin à travers l'identité homosexuelle. On relève l'intention d'une suppression de l'hétérosexualité du personnage masculin chez elle. Au passage suivant : « Je ne connais que des hommes comme Julien » (Bouraoui, 2005, p. 41), elle montre que la totalité des sujets masculins proche du personnage sont homosexuels. Il n'y a donc pas de présentation virile et autoritaire de la figure masculine, mais plutôt une présentation reconfigurée visant à montrer que la reconfiguration du genre dans son œuvre n'est pas qu'une question de féminité. Tout au long de l'œuvre, on remarque que le corps masculin est dans la cassure. Il incarne une identité trans dès le départ et il ne se définit qu'à partir d'elle. Ainsi, contrairement au personnage féminin qui a une perception trouble de son identité, le corps masculin chez Nina Bouraoui est bien défini et a une identité de genre bien précise : l'homosexualité.

Enfin, il y a le désir de déconstruction de l'image paternelle. C'est un corps qui sème les prémices d'une perception trans du personnage féminin dans l'œuvre. En effet, le désir de masculinité chez la narratrice commence avec le regard, les observations et les comparaisons de son père. Dès le départ, on voit que le père de l'actant échange avec elle « comme on le ferait avec un fils » (Bouraoui, 2004, p. 10). On est en présence d'une relation père-fils. Le père considère sa fille comme un fils plutôt que comme une fille. Dans le passage « tu es le jeune homme que j'ai été » (Bouraoui, 2004, p. 36), on peut voir que le père du personnage s'auto-identifie à elle. Il voit en elle le jeune homme qu'il était. Une sorte de transposition avec le désir que sa fille vive sa jeunesse d'autrefois.

On retrouve la pensée de Judith Butler concernant l'idée de construction et de transformation du genre. Elle pose une question pertinente : « Si le genre est construit, pourrait-il être construit autrement » (Butler, 2005, p. 55). L'interrogation sur la question de la construction du genre introduit l'idée d'une possibilité de construction nouvelle de ce dernier. Butler utilise le terme de « construire autrement » pour montrer qu'il ne s'agit pas de

supprimer l'identité de genre masculine mais d'envisager la possibilité d'une nouvelle composition de celle-ci. User du terme de « reconstruction » reviendrait à supposer la suppression de l'identité masculine, ce qui n'est pas le but de Butler. Dans le cas précis, c'est une construction introduite par l'idée d'une extension de l'identité masculine. Pour reprendre le phénomène de la méiose en science biologique, l'identité masculine devient la cellule centrale dont le personnage androgyne et le personnage gay, pour rester dans le cadre de notre étude, constituent les deux étapes de la division. L'image du corps de la femme qui possède des traits masculins et l'image du corps masculin à partir du père qui identifie sa fille à un homme chez Nina Bouraoui mettent donc en avant cette idée d'une autre construction du genre. De part et d'autre, on relève la nature d'une identité masculine qui s'étiole en créant une nouvelle esthétique de l'identité masculine à partir du corps féminin trans et du corps masculin trans.

Le corps masculin chez Calixthe Beyala est un corps mutant. L'auteur présente une divergence de corps masculins tant sur le plan physique que sur le plan psychologique. La déconstruction de la figure paternelle chez Calixthe Beyala se dévoile à partir de l'autorité paternelle effacée. Dans le texte, Irène ne fait allusion qu'à sa mère lorsqu'elle évoque la question de la parentalité. La scène finale de l'œuvre montre Irène agonisant dans les bras de sa mère. Cette illustration montre la portée matricentrée de la représentation parentale et symbolique qui traduit l'absence de la figure paternelle dans un tournant décisif de sa vie. On peut lire à la fin de l'œuvre « Maman est venue [...] Elle pose ma tête sur ses cuisses » (Beyala, 2003, p. 223). C'est la présentation d'une Irène tendre et désarmée qui s'abandonne et agonise dans les bras de sa mère. Elle n'est plus simplement la mère, mais incarne également le refuge d'Irène à ce moment précis. Cette image vient renforcer l'implication et l'importance de la figure parentale féminine dans l'œuvre. De plus, il y a une banalisation de l'autorité islamique en la personne de l'Imam dans l'œuvre. Pour réduire le caractère supérieur de la puissance masculine sur le domaine religieux, Irène s'identifie à Dieu. Son désir de déconstruire la masculinité ne touche pas seulement le corps physique mais s'étend aussi sur le corps astral pour parler ici de Dieu. La déconstruction de la norme masculine n'est pas seulement une question de rapport homme-femme, mais aussi une question du rapport de la femme à Dieu du fait qu'il est défini comme une divinité masculine. La reconfiguration dans ce cas est non seulement culturelle mais aussi religieuse. Il faut déconstruire la norme masculine sous toutes ses formes.

Le corps masculin traditionnel est présent à partir du père d'Irène, l'imam et certains clients d'Irène. Le choix des personnages semble ne pas être un choix anodin pour l'auteur. En effet, chacune des figures narratives représente une entité respectée et sacrée dans la société traditionnelle tant sur le caractère culturel que religieux. Le père représente l'autorité, le chef de famille. L'imam incarne l'entité religieuse transmettrice des valeurs liées à la religion. Il s'agit donc de deux personnalités importantes dans la société traditionnelle. Le choix de ces entités démontre de la part de celui-ci un rappel historique. Il représente le point de départ dans le cheminement du genre. Dans le passage « l'homme dessus, la femme en bas. C'est toujours ainsi depuis la nuit des temps » (Beyala, 2003, p. 208), il y a un rappel concernant la hiérarchie des genres. C'est un contexte où l'on ne reconnaît que la binarité du genre : masculin et féminin et dont le premier est dominant et le deuxième est subordonné. Calixthe Beyala commence sa mutation du genre en montrant que le genre vient de quelque part. Faire la genèse du genre pour mieux cerner sa reconfiguration. Dans la perspective de l'auteur, le genre se configure comme un motif à progression graduée, dont le déploiement s'étend d'un point A vers un point B.

Judith Butler traduit ce fait à partir du concept de l'intelligibilité du genre selon la norme sociale qu'elle définit en ces termes : « Les genres intelligibles sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le

genre, la pratique sexuelle et le désir » (Butler, 2005, p. 66). Elle commence par restituer la perception du genre dans sa forme originelle. En d'autres termes, l'intelligibilité du genre est un type de réglementation qui génère des sujets intelligibles par rapport à leur inscription dans les formes de genre. On comprend de ce fait que c'est un critère incontournable dans le fonctionnement des normes de genre de la société. En somme, la performance de genre ici est basée sur les normes sociales qui désignent ce qui est décrit comme un genre normal. Se détourner de ces normes, c'est représenter ce qui est hors de la norme et qui par conséquent est difficile à intégrer. C'est dans cette optique que s'inscrit Calixthe Beyala qui, après avoir retracé le schéma originel du genre, l'introduit à partir du rapport entre l'homme et l'animal.

Elle présente un corps masculin qui incarne une identité qui se démarque de tous les autres genres. Il s'agit de la rencontre de deux corps biologiquement distincts : le corps masculin et le corps animal. Dans l'œuvre, on peut relever la description d'une scène sexuelle entre Ousmane et une poule : « Ce que je vois me chavire la raison : Ousmane tient une poule et la sodomise comme s'il s'agissait d'une femme » (Beyala, 2003, p. 167). C'est une nouvelle configuration du genre qui est mise en avant. L'auteure montre d'une certaine manière que l'identité masculine peut aller au-delà de l'entendement humain et biologique. Elle illustre la pensée de Judith Butler qui avance que les limites en lien à l'analyse du discours sur le genre présupposent une certaine possibilité d'envisager et de réaliser de nouvelle configuration de genre dans la société. Calixthe Beyala présente un corps masculin qui n'a pas trouvé une éventuelle satisfaction sexuelle du corps féminin. Nous avons donc un corps masculin avec une nouvelle identité qui vient introduire un nouvel aspect dans la question des identités de genre.

3. Discussion

Dans les œuvres de Calixthe Beyala et de Nina Bouraoui, l'image masculine évolue dans des espaces marqués par des identités et des héritages coloniaux conflictuels. En les confrontant à des réflexions comme celles de Raewyn Connell (1987) sur les figures dominantes de virilité ou d'Achille Mbembe (2000) sur les dynamiques postcoloniales, on remarque que les personnages ne se limitent pas à des figures normatives de pouvoir. Ils présentent également des désirs, des limites et des contradictions. L'analyse mise en avant renoue les questions de masculinités postcoloniales en utilisant les gender studies selon le postulat de Judith Butler, là où les études francophones ont souvent été axées sur les figures féminines. L'article présente donc la figure masculine sous l'aspect d'une construction mouvante, animée par des rapports conflictuels identitaires, sexuels et politiques. Cette lecture révèle ainsi une masculinité subjective mutante. En croisant les textes de Calixthe Beyala et de Nina Bouraoui, cette étude propose une écriture transversale entre postcolonialité, reconfiguration féminine et performativité masculine. Calixthe Beyala peint une masculinité parfois rude, contredit par une parole féminine qui se veut légitime. Nina Bouraoui, quant à elle, met en avant des figures plus mouvantes, où le masculin se mêle au trouble, rejoignant les analyses de Judith Butler sur la perception du genre comme une construction mouvante. De même ces itinéraires masculins pris dans les jeux de pouvoir et de mémoire, intègrent les notions d'hybridité abordées par Homi Bhabha (1990) : elles ne se fixent pas mais se meuvent et se réinventent.

Conclusions

Au terme de cette analyse, nous retenons que la masculinité postcoloniale traduit l'idée de reconfiguration de la norme coloniale concernant le corps masculin. Cette reconfiguration passe par une reconstruction et une affirmation de la féminité mais également par la déconstruction et la subversion des normes coloniales concernant le genre masculin. En reconfigurant la représentation figée de la femme, la littérature postcoloniale dévoile une

féminité mouvante et plurielle qui constitue désormais un lieu de reconfiguration identitaire. C'est une reconstruction féminine qui n'inverse pas seulement la sphère de pouvoir mais qui met également en avant un discours qui remet en question la masculinité. Le corps masculin postcolonial devient un corps fragmenté et réinventé. Ainsi, on ne peut parler de masculinité postcoloniale sans prendre en compte la reconstruction féminine et la subversion masculine comme deux aspects interreliés. Cette étude visait repenser les rapports entre genre, pouvoir et histoire en utilisant la littérature comme le lieu idéal de contestation et de reconfiguration des imaginaires culturels et sociaux. Toutefois, l'action de repenser et de reconfigurer les catégories traditionnelles du genre dans la société postcoloniale pousse à une dissolution de ce que la société coloniale considère comme l'essence du genre dont la binarité masculin et féminin. Une dissolution qui, poussée à l'extrême, aboutira à ce que l'on pourrait désigner comme un génocide du genre.

Références bibliographiques

- Badreddine, L. (2016), La météorologie du sensible chez Nina Bouraoui, *Carnets*, Vol 2(N°7), DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.928>
- Barthes, R.(1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil.
- Beyala, C.(2003). *Femme nue, femme noire*, Albin Michel.
- Bhabha, H. (2007). *The locations of culture* trad. Les lieux de la culture par Françoise Bouillot, Payot
- Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. Routledge.
- Bouraoui, N.(2004). *Poupée Bella*, Editions Stock.
- Bouraoui, N.(2005). *Mes mauvaises pensées*, Editions Stock.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre*, trad Cynthia Kraus, La Découverte.
- Connell, R. W. (1987). *Gender and Power : Society, the person and sexual politics*, Stanford University Press.
- Khiredine, A. (2023), Pornographic Discourse in *Femme nue, femme noire*, Algerian Scientific Journal Platform Franck, 2(2), 1019-1032. <https://asjp.cerist.dz> (consulté le 13 août 2025).
- Mbembe, A. (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Karthala.
- Platon, (1929) *Le Banquet*, texte établi et traduit par Léon Robin, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France.
- Senghor, L. S. (1956) « Femme noire » dans *Chant d'ombres*. Seuil.
- Spivak, G. (1999). *A Critique of postcolonial reason*, Haward University Press.
- Spivak, G. (2009) *Les subalternes peuvent-elles parler ?* traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Editions Amsterdam.