

## **Traversée du genre dans *Le petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala et *Garçon manqué* de Nina Bouraoui**

**Jean Soumahoro ZOH**

**Université Alassane Ouattara, Bouaké - Côte d'Ivoire**

zoh.soumahoro@uao.edu.ci

### **Résumé**

Adossée au Petit prince de Belleville et à Garçon manqué, l'étude se propose de montrer comment Calixthe Beyala et Nina Bouraoui travaillent à déstabiliser la fixité du genre. Dans les deux textes, en effet, le masculin et le féminin ne s'inscrivent pas dans des représentations standardisées et figées mais revêtent une dimension « rhizomatique ». Une telle lecture situe Beyala et Bouraoui dans la mouvance féministe postmoderne qui postule que le genre étant une construction sociale, une performance, la femme peut devenir homme et vice versa.

**Mots-clés** : Beyala; Bouraoui; Genre; Déconstruction; Féminisme post-moderne.

### **Introduction**

La société s'est toujours efforcée pour distinguer la femme de l'homme. Au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, les biologistes s'évertuaient à établir la différence entre les deux sexes à partir d'observations dites scientifiques. C'est ainsi que Darwin affirmait que l'intuition, la perception rapide, la faculté imitative sont plus accentués chez la femme que chez l'homme. On trouve chez Louis-Seymour Leacky, cette idée de l'infériorité intellectuelle de la femme. Pour ce savant britannique, les hommes se distinguent par leur énergie, la confiance en eux, la persévérance et la magnanimité, alors que les femmes se caractérisent par l'humilité, l'affabilité, la modestie et leur capacité de résistance. Sigmund Freud déclarait, pour sa part, que « la nature a déterminé à l'avance la destinée de la femme en terme de beauté, de charme et de douceur » (cité par Désalmand, 1977, p. 20-21). Selon lui, le masochisme est spécifiquement féminin ; la tendance masochiste féminine étant déterminée par la nature de la femme tout comme ses tendances au narcissisme et à la passivité.

Date de réception : 29/04/2022

Date de publication : 01/06/2022

Ces croyances ont conduit à la mise en place d'une mythologie de la féminité et de la masculinité (douceur et fragilité vs « dureté », dépendance vs indépendance, timidité vs hardiesse, circonspection vs agressivité, inconstance vs stabilité, passivité vs activité, fidélité vs infidélité ...) dénoncée par certains féministes. Ainsi en 1949, Simone de Beauvoir, symbole du féminisme français, affirmait qu'« on ne naît pas femme mais on le devient » (1949, I : 12). Ce caractère construit de la féminité et donc du genre va faire le jeu de certaines auteures. Convaincues que les rôles et comportementales dictés par la société sont des constructions permettant à une classe d'occuper une position privilégiée par rapport à une autre, elles s'attachent à les déconstruire. C'est le cas dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui et dans *Le petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, deux textes retraçant le parcours de femmes qui parviennent à ébranler les paramètres traditionnels de la féminité et de la masculinité. Adossé aux gender studies, le présent article se propose donc de montrer comment Nina Bouraoui et Calixthe Beyala travaillent à déstabiliser la fixité du genre.

## 1. La féminité et ses contraintes

Chez Calixthe Beyala tout comme chez Nina Bouraoui, la féminité est accolée à toutes sortes de coercition. Dans *Le petit prince de Belleville* et suite *Maman a un amant*, M'am associe sa vie en Afrique à une série de contraintes source d'un profond malaise et de sentiments négatifs comme la honte et la colère.

Là-bas dans mon pays, déplore-t-elle, j'ai baissé les yeux devant mon père, comme ma mère avant moi, comme avant elle ma grand-mère. Les hommes ordonnaient: Prends -donne -fait. Les femmes obéissaient. Ainsi allait la vie, ainsi continuait-elle. Là-bas, dans mon pays, les femmes ont les yeux si tristes que toutes les sources du Mali paraissent y venir nourrir, hors d'esérance (Beyala, (1995 [1993], p. 47).

Il est donc interdit à la femme de lever les yeux en face d'un homme. Le corps féminin est donc soumis à toutes sortes de regards alors que le droit de regarder lui est refusé. En s'octroyant un droit de regard absolu sur la femme, l'homme adopte un « comportement panoptique » au sens où l'emploi Michel Foucault<sup>1</sup>. De plus, la relation entre l'homme et la

---

<sup>1</sup> Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault présente une analyse de la figure du « panopticon » comme ce qui permet de perfectionner l'exercice du pouvoir par le regard. Le « panopticon », modèle d'architecture pénitentiaire, se présente de la manière suivante : « À–  
Date de réception : 29/04/2022 Date de publication : 01/06/2022

femme reste fortement hiérarchisée puisque les hommes ordonnent et les femmes se contentent d'obéir. Immigrée à Paris, la situation de M'am n'évolue pas. Foncièrement attaché à la soumission de la femme, son conjoint Abdou souhaite protéger ses deux épouses d'un monde extérieur qui parle de liberté féminine et d'égalité entre l'homme et la femme. Pour cet immigré malien, les femmes ne sont bonnes qu'à faire des enfants et à s'occuper des travaux ménagers. Selon Loukoum, son père ordonnait à ses conjointes « faut laver ci et repasser ça. Trouve-moi ci, va me chercher ça » et râlait dès qu'il manquait un bouton à une chemise (Beyala, 1992, p. 48). Totalement livrées aux désidératas d'Abou, sans réelle défense, M'am et Soumana « n'arrêtaient pas de repasser, de lui repriser ses chaussettes, de trouver son mouchoir » (Beyala, 1992, p. 49).

Dans *Garçon manqué*, la féminité a également partie liée avec les exigences dont l'obligation de se conformer à des critères précis de beauté. Dans cette perspective, Nina est forcée par sa grand-mère de porter un ensemble féminin créé par un designer français. Cette sorte de disciplinarisation du corps féminin qui réduit fortement les marges de manœuvre des femmes a été largement critiquée par des théoriciennes du genre comme Ilana Lôwy et Marie Duru-Bellat<sup>2</sup>. La narratrice de *Garçon manqué* assimile ce dressage à une forte violence allant à l'encontre de son identité féminine réelle.

Mais le principal impératif pesant sur la femme chez Bouraoui concerne son rapport à l'espace. De fait, contrairement aux hommes qui peuvent emprunter les rues sans être inquiétés, les femmes sont, elles, tenues à l'invisibilité publique. En témoigne la tentative d'enlèvement de l'héroïne relatée dans une section du chapitre intitulé « Alger ». Un inconnu accoste

---

la périphérie un bâtiment en anneau, au centre une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment, elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspond aux fenêtres de la tour ; l'autre donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part » (p. 235). Selon Foucault, cet arrangement spatial fonctionne comme une machine à dissocier le couple vu/être vu. « Dans l'anneau périphérique [là où se trouvent les cellules des prisonniers], on est totalement vu sans jamais voir ; dans la tour centrale [là où loge le surveillant], on voit tout sans jamais être vu ». Ce dispositif, appelé « schéma panoptique », dit-il, permet « d'avoir droit de surveillance et d'exercer par le seul regard un pouvoir de contrôle. »

<sup>2</sup> Cf. Ilana Lôwy (2006), *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, coll. « Le Genre du monde et Marie Duru-Bellat (2017), *La tyrannie du genre*, Paris, Presse de Sciences PO.

Nina alors qu'elle se trouve seule dans un parc. Il la complimente sur son apparence, la flatte. Nina, naïve, se laisse prendre au jeu. C'est sa sœur, nommée Jami, qui va la sauver au dernier moment. Cet incident va engendrer un traumatisme chez la narratrice comme le montre le passage qui suit :

Sa proposition. Sa tentative. Et c'est déjà tout. Sa voix se répète encore. Cet homme est dans ma vie. Il décide. Il finit l'enfance. Cet homme est ma défaite. Jamais je ne donnerai ma main. Jamais je ne céderai mon visage. Ce n'est rien et c'est déjà tout. Cet homme fonde ma peur. Cet homme est la peur. Du bruit. De la rue. Des cris. Le souvenir de ses traits suivra. Il reviendra. Avec le jour. Avec la nuit. (Bouraoui, 2000, p. 45-46).

Les expressions « sa voix se répète encore », « cet homme est dans ma vie », « cet homme est ma défaite », « le souvenir de ses traits suivra. », « il reviendra » mettent en exergue l'impact négatif de cet événement sur le vécu de la narratrice. Il est ressenti comme un choc traumatisant qui résonne constamment dans la mémoire de la jeune fille. La tentative d'enlèvement est associée à une peur profonde qui marquera à jamais l'héroïne : « Cet homme fonde ma peur. Cet homme est la peur » (Bouraoui, 2000, p. 45). Cette peur guidera les faits et gestes de Nina : « Jamais je ne donnerai ma main. Jamais je ne céderai mon visage » (Bouraoui, 2000, p. 45). L'intériorisation de la peur consécutive à la violence masculine est, pour Colette Guillaumin, un fait récurrent qui freine le mouvement et les actions des femmes. « Quelle femme, s'interroge-t-elle, ne craint pas pour sa sécurité physique, son intégrité sûrement et à chaque moment, mais pour sa vie même également? » (1992 [1990], p.144).

Cette appréhension va modifier le rapport de la narratrice au monde extérieur et surtout, à l'espace public. Après l'événement, Nina capitule et renonce à son droit de libre circulation dans la rue. « Je ne sais pas la rue, mon interdiction (...). C'est le lieu des hommes. Mon exclusion ». (Bouraoui, 2000, p. 41). La rue devient ainsi un territoire exclusivement masculin, le lieu de la violence contre la femme, son ennemie. La masculinisation de l'espace public reflète, selon Bourdieu, le partage traditionnel des lieux dans la société arabo-musulman :

D'un côté, au fond de la ruelle tortueuse et silencieuse, la maison, repliée sur sa vie intérieure, refuge de l'intimité, monde clos réservé aux femmes ; de l'autre côté, le monde ouvert, l'univers des hommes, le suq, la place ou le café, domaine de la vie publique, des relations hautement policées et codifiées (Bourdieu, 1998, p. 56).

Il y a donc une véritable surveillance des femmes, de leur corps, de leur apparence. Collette Guillaumin l'assimile à une forme d'« appropriation » s'exprimant, d'après elle, par une multitude de gestes quotidiens faisant en sorte que l'existence sociale des femmes est réduite par rapport à celle des hommes et surtout, qu'elle est constamment marquée par leur (obligation à la) féminité. Elle s'appuie sur l'exemple des vêtements féminins pensés à la fois pour nuire à la mobilité de celles qui les portent et pour augmenter leur accessibilité face aux hommes (Guillaumin, 1992 [1979], p.86). De même, Guillaumin montre que l'éducation des filles, à partir de leur toute jeune enfance, leur enseigne à occuper l'espace le plus restreint possible dans les lieux publics (1992), Face à ces restrictions, Nina et M'am se rebellent. Elles veulent défaire le féminin pour mettre fin au règne de la phallocratie.

## **2. (Dé)faire le féminin pour défaire la phallocratie**

### **2.1. *Le petit prince de Belleville* ou l'ébranlement des codes du genre**

*Le petit prince de Belleville* et *Maman a un amant*, peuvent être lus comme le récit de la dévirilisation de l'homme dans le contexte de l'immigration. Les deux romans campent l'itinéraire d'Abou Traoré, un immigré d'origine malienne, de la défalcation du masculin à l'apprentissage du féminin. Alors que les premières pages laissent voir un homme fort et dominateur, cette image disparaît rapidement pour faire place à celle d'un être faible et fragile, signe de la migration du masculin vers le féminin.

Une première illustration de cette mutation se trouve dans sa réaction pendant les moments de grandes difficultés. Face à la perte de son emploi et à l'infidélité de sa femme, cet homme étale son impuissance et ses faiblesses :

Je suis devenu vieux, dit-il dans un monologue. Tout ce que je voulais faire est tombé dans l'eau. [...] Je voulais apprendre à lire, à compter et aussi faire plein de choses pour mes frères africains. Mais tout cela est resté à l'état de rêve. M'am et moi on s'est bien amusé dans notre jeunesse. Je l'aimais, je l'ai fait venir avec moi en France parce que je l'aimais et j'ai essayé de lui montrer mon amour. Aujourd'hui elle me trompe, elle me rejette. Je ne savais pas qu'elle aurait pu oublier nos vieilles traditions (Beyala, 1995, p. 205).

Abdou Traoré apparaît désormais comme un être lamentable, sans défense, dont le quotidien est rythmé par les jérémiades : « Depuis que les femmes servent de longues rasades d'indépendance dans ma maison, depuis qu'elles boivent de cette sève, j'apprends à ne plus être homme »

(Beyala, 1992, p. 169) et les interrogations : « Dans quel pays gouvernent les femmes? » (Beyala, 1992, p.137). « Qui donc habite ces théories? » (Beyala, 1992, p. 155), « Qu'est-ce qui se passe? (...) Je ne sais plus rien. Je ne suis plus rien » (Beyala, 1992, p.156). Le choix du monologue comme mode d'expression témoigne d'une tension, d'une crise profonde chez le personnage. Dépité, Abou Traoré éclate en sanglot. L'extrait suivant est représentatif de l'incapacité du personnage à maîtriser ses émotions. Les propos sont tenus par son fils Loukoum :

Papa et moi, on a quitté le café de Monsieur Guillaume. Lui devant, moi derrière. Brusquement il s'est arrêté comme une voiture qui vient de perdre son moteur. Il a appuyé sa tête sur un mur et il s'est mis à chialer. Vrai, vrai que je n'avais jamais vu mon père pleurer. Il pleurait et n'arrivait plus à s'arrêter. (Beyala, 1995, p. 205).

Beyala déconstruit les quatre impératifs de la masculinité énoncés par Deborah David et Robert Brannon : « “no sissy stuff” (rien d'efféminé) », “the big wheel” (une huile, une personne importante), the sturdy oak (un chêne solide), “Give'em hell (allez tous au diable)”<sup>3</sup> (Batinter : 1992: 197). Elle met en scène un homme qui n'incarne plus l'autosuffisance hautaine, cette « impassibilité masculine [qui], d'après Déborah David et Robert Brannon, [consiste à] ne jamais manifester émotion ou attachement, signes de faiblesse féminine » (cité par Badinter, 1992: 97). Abou se fait remarquer par sa dépendance affective.

Je me blottis, dit-il, dans ces draps magiques où la femme me tresse mille et mille songes, par-delà les blessures. Elle me réapprend les légendes et j'éjacule ma tendresse dans le vent. La femme est ma drogue. Je ne m'en lasse jamais. Heures fragiles résonnées d'espérance, J'y creuse le délire pour m'y lover. Ce corps de femme est mon ciel, ma richesse, mon prodige permanent. (Beyala, 1992, p. 101-102).

Le parcours du personnage masculin postule, pour ainsi dire, le devenir-femme d'un homme. Cette trajectoire migratoire constitue l'antithèse de celle de son épouse ; tandis que Abou figure un « homme-féminin », M'am, par contre, illustre une « femme-masculine ». Il est question, en effet, d'un personnage capable de remettre en question les paramètres traditionnels de

---

<sup>3</sup> Le troisième impératif : « the sturdy oak » (un chêne solide) met en lumière la nécessité d'être indépendant et de ne compter que sur soi-même. Le quatrième postule, « Give'em hell (allez tous au diable) », pour sa part, que « l'homme doit exhiber une apparence d'audace, noire d'agressivité, montrer qu'il est prêt à courir tous les risques ».

la féminité. Ainsi, grâce aux opportunités que lui offre la France, elle parvient à changer sa condition de vie en passant du statut de femme pauvre à celui de responsable d'entreprise de confection de bijoux. Ses actions contrastent avec l'attitude d'acceptation de la norme, caractéristique de certains personnages féminins que l'auteure appelle « les fesses coutumières ». Elle parcourt un trajet existentiel d'éveil, de libération du poids de la collectivité, de l'héritage, de la tradition.

Les normes de la masculinité et de la féminité sont également troublées par le gommage de la distinction entre les activités productrices masculines et les activités reproductrices féminines et ainsi les hiérarchies tant économiques que symboliques qui existent entre les sexes. De fait, après son licenciement et son emprisonnement pour détournement d'allocations familiales, Abou Traoré est dépouillé de son pouvoir financier. Sans revenu, il est obligé de s'adonner aux tâches habituellement considérées comme féminines (faire la vaisselle, veiller sur les enfants, cuisiner...) laissant à son épouse M'am, femme sans enfant, le soin d'assurer les charges financières. C'est, par exemple, elle qui, au nom de son nouveau statut de « chef d'entreprise », financera le départ pour les vacances. Cette inversion des rôles suggère le renversement de la division sexuée traditionnelle des fonctions selon laquelle les hommes doivent s'acquitter des rôles économiques (gagner de l'argent, pouvoir aux besoins de leur famille) alors que les femmes doivent accomplir les tâches « expressives » et notamment éducatifs (s'occuper des enfants et créer un climat affectif épanouissant).

En modifiant les rôles sexuels, Beyala problématise du même coup l'errance des femmes. Grâce à ses activités, M'am incarne, en effet, la femme qui se sert de son corps pour explorer le monde. Son corps se convertit de corps pour autrui en corps pour soi, de corps passif et agi en corps actif agissant. À cette errance physique, s'ajoute une errance morale caractérisée par l'infidélité. Bien décidée à « donner un sens à l'amour », M'am profite des vacances à Cannes pour se prendre un amant blanc. Beyala s'attaque, pour ainsi dire, aux oppositions sexuées mobilité masculine vs immobilité féminine, infidélité masculine vs fidélité féminine. D'autres clichés comme la division sexuelle homme actif/femme passive sont également remis en question. Au lit ce sont, en effet, les épouses d'Abou qui prennent l'initiative: « Elles me font l'amour et j'ai honte, déclare-t-il » (Beyala, 1992, p. 137). On pourrait multiplier ainsi les exemples d'inversion des rôles sexuels normés chez la romancière franco-camerounaise.

Date de réception : 29/04/2022

Date de publication : 01/06/2022

Beyala révisé bien l'idée d'essence virile. Chez elle, « le féminin connote désormais indépendance, infidélité et valeur de l'extériorité (carrière), tandis que le masculin a tendance à se définir à travers la dépendance affective, la fidélité et le respect des valeurs de l'intériorité (famille, amour) » (Oprea, 2008, p. 179). Tout se passe comme si c'est le masculin qui tient une position incertaine à l'intérieur de la distribution des caractéristiques de genre. Cette tendance confirme les observations d'Elisabeth Badinter à propos de l'identité masculine dans les textes d'auteurs féminins :

Il y a encore peu, écrit-elle, c'était la femme le continent noir de l'humanité et nul ne songeait à questionner l'homme, la masculinité paraissait aller de soi : lumineuse, naturelle et contraire à la féminité. Les trois dernières décennies ont fait voler en éclats ces évidences millénaires. Parce que les femmes ont entrepris de se redéfinir, elles ont contraint les hommes à en faire autant. Xy reste la constance, mais l'identité masculine n'est plus ce qu'elle était. (Badinter, 1992, p.10)

De ce qui précède, nous pouvons retenir que Beyala, grâce à la fiction, déjoue certaines traditions en exhibant des personnages (masculins et féminins) qui rompent avec les identités de genre préétablies ou socialement construites.

## **2.2. *Garçon manqué* ou le rejet de la féminité**

Dans *Garçon manqué*, œuvre autobiographique publiée en 2000, le lecteur est témoin de la rébellion d'une jeune adolescente. Nina, l'héroïne, veut en effet cesser d'être une fille pour devenir un garçon comme l'illustrent si bien les extraits de la page 15 :

Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes, je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J'apprends vite. Je casse ma voix.

Et de la page 35 :

Je veux être un homme. (...) Je quitterai mon corps. Je quitterai mon visage. Je quitterai ma voix. Je serai dans la force. L'Algérie est un homme. L'Algérie est une forêt d'hommes. Ici, les hommes sont noirs à force d'être serrés. Ici, les hommes sont seuls à force d'être ensemble. Ici, les hommes sont violents à force de désirs.

La démarche de Nina, comme le montrent les passages cités, prend en compte presque tous les aspects intervenant dans la construction de sa nouvelle identité à commencer par le vêtement dont l'importance dans la

fabrication et la diffusion du genre reste indéniable. Il constitue dans la religion chrétienne, notamment, le signe de la distinction des corps sexués et de l'autonomie des genres. Guillaumin évoque l'idée d'un «uniforme de sexe», qui devrait toujours être conforme au sexe biologique de celui ou celle qui le porte. Nina refuse avec autorité cet uniforme ; elle se débarrasse de la robe au profit du pantalon : « Je porte les jeans » (Bouraoui, 2000, p.49). Il en va ainsi des chaussures dites féminines qui cèdent leur place à celles du père, symboles de la masculinité : « Des sandales? Des ballerines? Des boucles? Non, je veux les chaussures de mon père » (Bouraoui, 2000, p.51). L'approche de Nina enjambe les vêtements pour finalement englober toute l'apparence physique : «Je quitterai mon corps. Je quitterai mon visage», déclare-t-elle ((Bouraoui, 2000, p.37). Convaincue que le corps est fortement généré, l'héroïne veut modifier sa silhouette, « sentir [son] ventre dur. [Sa] poitrine musclée. [Ses] épaules fortes » (p.52). Le but recherché est la masculinisation du corps et l'inversion des normes standardisées, notamment les oppositions actif/passif ou dur/mou.

On est frappé par la profusion des propos où Nina affirme rejeter les caractéristiques liées à la féminité : « Je deviendrai un homme avec les hommes » (p. 40) ; « Je deviendrai un homme pour venger mon corps fragile » (p.46); « Je me déguise » (p.49); « Je dénature mon corps féminin » (p.49) ; « Non, je ne marcherai pas comme une fille » (p.51) ; « Je me prends pour un homme » (p.86).

L'héroïne imite, « soutient [le] regard » des hommes, masculinise sa voix, se transforme, opte souvent pour le travestissement (« Je me travestis » (p. 49) qui se traduit par l'adoption de caractéristiques précises liées à la définition courante de l'autre sexe. À la différence du transgenrisme, le travestissement tel qu'il apparaît chez l'héroïne n'a pas un caractère figé. L'acte posé par Nina fait plus penser aux transformations effectuées par les drags queens, qui modifient leur corps, leur apparence et leur attitude le temps d'une représentation. Dans *Défaire le genre*, Butler soutient que :

Le drag et le transgenre entrent dans ce champ [politique], non seulement en nous interrogeant sur ce qui est réel, et ce qui doit l'être, mais en nous montrant comment les conceptions contemporaines de la réalité peuvent être questionnées et comment de nouveaux modes de réalité peuvent être institués (2006 [2004], p.242).

Les drag queens, ces personnes jouant avec les codes de genre, remettent en question des présupposés qui sont centraux dans le fonctionnement de

notre société, dans ce qui se présente comme l'ordre établi. Chez Nina, par contre, la parodie est loin d'être un simple spectacle. Nina souhaite quitter le monde des femmes pour rejoindre celui des hommes. Cela passe par la pratique des activités traditionnellement considérées comme masculines tel le sport : « Il (mon père) m'apprend le foot, le volley, le crawl. Il m'apprend à plonger des rochers bruns et luisants. COURIR. Sauter. Se sauver » (Bouraoui, 2000, p.24) ; « Nous jouons encore. Contre la nuit qui vient. Je joue vite. Je suis précise. Je garde le ballon longtemps, avec ma tête, mon torse et mes pieds nus, avec mon corps sans peur... Ici je suis la seule fille qui joue au football » (p.16). Le refus de la féminité se traduit également par le rejet de l'hétérosexualité au profit du désir lesbien. Depuis la tentative d'enlèvement avortée grâce à l'intervention de sa sœur Jami, Nina s'est résolue de renoncer à toute relation hétérosexuelle.

Cet homme est la mort des autres hommes. Leurs mains. Leurs voix. Des ombres armées dans mon dos. Longtemps je marche la tête baissée. Longtemps je longe les murs des grandes villes. Longtemps je plie mon corps. Longtemps je fuis les hommes. Mon feu sur leur visage. Ma haine contre leur désir. Mes gestes contre leur douceur. Longtemps je porterai cette injustice-là. Je ne veux pas entendre. Ils restent à l'extérieur de moi. Dans un aveuglement. Dans le renoncement. » ((Bouraoui, 2000, p.46).

Loin d'être une décision ponctuelle, le renoncement à l'hétérosexualité au profit de « l'expérience lesbienne » (Adrienne Rich) semble s'inscrire dans la durée au regard de la récurrence du terme « longtemps », (repris quatre fois). Chez Beyala et chez Bouraoui, la construction des personnages (masculin et féminin) prospère donc sur l'ébranlement des positions antagonistes assignées par l'idéologie radicale. Une telle approche oriente le lecteur vers les gender studies et, dans leur lignée, le féminisme postmoderne.

### **3. Vers une lecture butlerienne de l'écriture africaine des femmes**

Comme cela apparaît, M'am et Nina, par diverses stratégies, parviennent à rompre avec le genre qui leur est assigné par la société montrant ainsi sa labilité car si une femme peut ainsi « faire » l'homme et vice versa, le genre devient une mascarade, une comédie hypocrite. Une telle approche n'est pas sans lien avec la pensée de Simone de Beauvoir. Symbole du féminisme français, Beauvoir présente la féminité non pas comme une essence mais comme une réaction secondaire à une situation au même titre que la notion d'« âme noire » ou celle de « caractère juif » (1949, I : 12).

Une vingtaine d'années plus tard, dans la lignée de Beauvoir, et pour mieux séparer le social du biologique, la notion de « genre » a été introduite dans la théorie féministe. L'analyse du rapport entre sexe et genre devient le centre d'intérêt des héritières de Beauvoir. Ces théoriciennes se réclamant du féminisme matérialiste renversent la logique habituelle entre sexe et genre, c'est-à-dire l'idée que le sexe constitue la base sur laquelle est construit le genre. Pour elles, le sexe, ou la différence sexuelle, est sans légitimité propre. C'est la société et sa structure hiérarchique qui déterminent notre conception du sexe et de la différence sexuelle. Ainsi, l'on « devient » une femme, mais toujours sous la contrainte, l'obligation culturelle d'en devenir une. De plus, cette contrainte, selon elles, ne vient pas du « sexe ». Le point de vue de Beauvoir et des féministes matérialistes entre en contradiction avec le discours constructionniste de la différence sexuelle qui défend l'idée d'une dissimilitude essentielle entre hommes et femmes<sup>4</sup>.

Mais *Garçon manqué* et *Le petit prince de Belleville* font plus penser à Judith Butler et aux féministes postmodernes. Dès le début de *Garçon manqué*, par exemple, Nina indique à plusieurs reprises qu'elle se déguise en garçon en cachette et nomme ce processus une imitation : « Seul Amine sait mes jeux, mon imitation. Seul Amine sait mes envies secrètes, des monstres dans l'enfance » (p.15). Bouraoui fait ainsi écho à Butler, qui, entre autres, dans *Trouble dans le genre*, utilise ce terme. Butler envisage de penser le genre comme un rôle, une performance. D'après elle, le féminin et le masculin sont des modèles que chacun, selon son sexe biologique, est appelé à reproduire. Afin d'expliquer cette conception, Butler s'adosse au jeu sur le genre opéré par les drag queens :

Le genre est une sorte de jeu de rôle [impersonation] qui perdure et tient lieu de réalité. Sa performance déstabilise les distinctions mêmes entre le naturel et l'artificiel, le fond et la surface, l'intérieur

---

<sup>4</sup> La pensée essentialiste donna naissance, dans les années 1970, à un mouvement qui sera connu sous le nom de néo-féminisme ou féminisme de la différence. Les tenantes de ce courant auront comme but de revaloriser la féminité en tant que différence essentielle, c'est-à-dire montrer qu'il y a des qualités, des valeurs, des modes de vie spécifiquement féminins. Le mot d'ordre est lancé par Annie Leclerc qui, dans *Parole de femme*, déclare qu'il faut « inventer la femme » (1974 : 8). C'est dans ce contexte, et afin d'exprimer ce que la femme a de spécifique, que le concept de féminité est créé, en analogie avec la « négritude ». Un essentialisme philosophique fut également élaboré par la philosophe Luce Irigaray qui, dans *Éthique de la différence sexuelle* (1984), notamment, défend l'idée selon laquelle pour obtenir l'égalité entre les sexes, il faut d'abord reconnaître les femmes comme « différentes ».

et l'extérieur, sur lesquelles le langage du genre fonctionne presque toujours. Le drag est-il une imitation du genre ou est-ce plutôt une mise en scène des gestes significatifs qui établissent le genre comme tel? Être du sexe féminin est-il un « fait naturel » ou une performance culturelle? Ou la « naturalité » est-elle produite sur un mode performatif par des actes de parole qui suivent eux-mêmes des contraintes discursives pour produire le corps dans et par les catégories de sexe? (2006 [1990], p.52-53).

En postulant que le genre est un rôle, la question fondamentale que pose Butler est celle de l'origine. Or, elle est persuadée que l'origine, le modèle premier que chacun est appelé à imiter, est, en réalité, un fantasme, une invention, une chimère :

L'idée que je soutiens ici, écrit-Butler, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte sur l'idée même d'original ; tout comme la notion psychanalytique d'identification de genre renvoie au fantasme d'un fantasme -la transfiguration d'un Autre qui est toujours déjà une « figure » au double sens du terme, la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original. Plus précisément, on a affaire à une production dont l'un des effets consiste à se faire passer pour une imitation (2006 [1990], p.261).

Butler suggère ici qu'il n'existe pas de féminité, ni de masculinité authentique. Le genre est la reproduction d'une reproduction, une parodie sans original. En clair, c'est la parodie qui fait à tort croire à l'existence d'un original. Le jeu des drag queens dont l'essentiel consiste à revêtir des habits féminins, à se maquiller ou à simuler une attitude qui les rend féminins ou leur donne une apparence féminines illustre bien ce montage. La féminité telle que défendue et mise en scène par la société devient une reproduction parodique, caricaturale et grossière de ce qui n'est qu'une idée, une image, une représentation de la féminité, une idée qui s'exprime grâce à divers stéréotypes. C'est là que réside, pour Butler, toute la force du genre, sa capacité à masquer son absence d'origine en recourant à divers artifices donnés pour naturels. Le genre est donc une construction dont la genèse reste cachée ; l'accord collectif tacite pour réaliser sur un mode performatif, produire et soutenir des genres finis et opposés comme des fictions culturelles est masqué par la crédibilité de ces productions (2006 [1990], p.264). Butler montre ici que le genre survit grâce à un accord collectif

tacite, sorte de rituel social intégré au quotidien de chacun, autour duquel plane une menace: celle de l'anormalité. C'est en effet par la norme, suppose Butler, que le genre obtient son pouvoir.

En abordant les questions de travestissement, d'imitation, en déconstruisant les rôles sociaux de sexe défendus par la société, en troublant les barrières entre les genres, en problématisant le masculin et le féminin, Calixthe Beyala et Nina Bouraoui s'engouffrent dans les réflexions amorcées dans *Trouble dans le genre*, texte fondateur des gender studies. Les deux auteures montrent, par-là, que le genre étant une construction, une mascarade, tout le monde peut « être » homme ou femme, ou du moins le devenir.

### **Conclusion**

Adossée aux œuvres de deux écrivaines francophones, l'une issue de la culture négro-africaine et l'autre de la société arabo-musulmane, la contribution a permis de montrer de quelles manières les attributs de la masculinité peuvent être performés par des femmes. Dans *Le petit prince de Belleville* et dans *Garçon manqué*, les femmes se délestent des rôles féminins pour arborer des traits traditionnellement masculins. Ce traitement infligé aux personnages féminins, représentations fantasmées de la femme, positionnent Calixthe Beyala et Nina Bouraoui comme des adeptes des gender studies, de la pensée féministe postmoderne, surtout. Les deux écrivaines, ainsi que le voulait Judith Butler, travaillent ainsi à troubler le genre, à l'ébranler. De fait, dès lors que s'introduit « une discontinuité radicale entre le sexe du corps et les genres socialement construits », les idées reçues en matière d'identité sexuée sont mises à mal (Saint-Martin, (2007, p.32-33).



## Bibliographie

- Adjoumani, M. E. (2010), « Dévirilisation de personnages et humanisme chez Calixthe Beyala », *Présence Francophone*, n° 75.
- Badinter, E. (1992), *XY, de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob.
- Beauvoir, S. (1949), *Le deuxième sexe*, Tome 1, Paris, Gallimard.
- Beauvoir, S. (1949), *Le deuxième sexe*, Tome 2, Paris, Gallimard.
- Beyala, C. (1992), *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel.
- Beyala, C. (1995 [1993]), *Maman à un amant*, Paris, J'ai lu.
- Bouraoui, N. (2016), *Garçon manqué*, Paris, Le livre de Poche.
- Bourdieu, P. (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Butler, J. (2006 [2000]), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte/Poche.
- Butler, J. (2016), *Défaire le genre*, trad. de l'américain par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam.
- Désalmand, P. (1977), *L'émancipation de la femme en Afrique et dans le monde*.
- Delphy C. *Classer, dominer. Qui sont les autres?*, Paris, La fabrique éditions, 2008.
- Duru-Bellat, M. (2017), *La tyrannie du genre*, Paris, P. de Sciences PO.
- Foucault, M. (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Guillaumin C. (1992 [1979]), *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes.
- Lowy, I. (2006), *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute, coll. « Le Genre du monde ».
- Oprea, D. (2008), *Une poétique du personnage dans cinq romans québécois contemporains au féminin (1980-2000)*, Thèse de doctorat, Université Laval.
- Saint-Martin, L. (2007). « Romans d'homme, voix de femme : Marie Auger », Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon *Voix et Images*, 32(2), 31–47. <https://doi.org/10.7202/016309ar>

