

Corps et Masculinités en littérature Marocaine

Omar Tahir

Université Hassan II Casablanca

Abstract :

This article explores representations of masculinity in the works of Bahaa Trabelsi, in dialogue with selected male figures from Leïla Slimani's *In the Garden of the Ogre*, focusing on the body as a key site where gendered power relations are enacted. Drawing on gender studies, anthropology, and psychoanalytic theory, the analysis demonstrates that masculinity is not a natural essence but a cultural and symbolic construction shaped by domination, violence, and vulnerability. The first part examines patriarchal violence inflicted upon female bodies-symbolic, verbal, and physical- through authoritarian, possessive, and fundamentalist male figures. The second part addresses fragile and decadent masculinities marked by addiction, aging, trauma, and self-erasure, revealing the internal fractures of hegemonic masculinity. Ultimately, the article argues that these literary representations expose the instability and crisis of dominant masculine norms, highlighting the human cost of patriarchal power for both women and men.

Key words: body; masculinities; Slimani; Trabelsi

Résumé

Cet article analyse les représentations des masculinités dans l'œuvre de Bahaa Trabelsi, en dialogue avec certaines figures masculines du roman *Dans le jardin de l'ogre* de Leïla Slimani, en mettant l'accent sur le corps comme lieu central d'inscription des rapports de pouvoir liés au genre. S'appuyant sur les apports des études de genre, de l'anthropologie et de la psychanalyse, l'étude montre que la masculinité ne relève nullement d'une essence naturelle, mais d'une construction culturelle et symbolique, traversée par la violence, la domination et la fragilité. L'analyse met d'abord en lumière les formes de violences patriarcales exercées sur les corps féminins, qu'elles soient symboliques, verbales ou physiques, à travers des figures masculines autoritaires, possessives ou intégristes. Elle s'attache ensuite aux masculinités vulnérables, décadentes ou marginales, marquées par l'addiction, le vieillissement, le traumatisme ou l'effacement de soi. En définitive, l'article révèle la crise du modèle viril hégémonique et la manière dont la littérature en expose les impasses et les coûts humains.

Mots-clés : corps ; masculinités ; Slimani ; Trabelsi

Introduction

Longtemps érigée en norme silencieuse et en évidence anthropologique, la masculinité s'est inscrite, dans les sociétés patriarcales, comme un principe organisateur des corps, des rôles et des hiérarchies sociales. Associée à l'universel, à la rationalité et à l'autorité, elle s'est imposée en tant que modèle dominant dont les effets excèdent largement la seule condition masculine pour façonner l'ensemble des rapports sociaux de sexe. Or, loin de constituer une essence immuable, la masculinité apparaît désormais comme une construction historique, culturelle et symbolique, traversée de tensions, de contradictions et de violences, tant envers les femmes

qu'envers les hommes eux-mêmes. La littérature contemporaine francophone, et plus particulièrement celle issue des contextes maghrébins et diasporiques, se révèle alors un espace privilégié pour interroger ces formes plurielles de l'être-homme, en exposant leurs mécanismes de domination, mais aussi leurs failles, leurs dérives et leurs effondrements.

Dans cette perspective, l'œuvre de Bahaa Trabelsi, en dialogue implicite avec celle de Leïla Slimani, offre un terrain d'analyse particulièrement fécond. À travers des récits marqués par la brutalité des rapports de pouvoir, la confiscation des corps et la mise en scène de subjectivités masculines tantôt tyranniques, tantôt vacillantes, ces textes déconstruisent les fondements mêmes de la masculinité hégémonique. Le corps y devient un enjeu central : lieu d'exercice de la domination patriarcale, support de la violence symbolique et physique, mais aussi espace de résistance, de vulnérabilité et parfois d'effacement de soi. Dès lors, la masculinité ne se donne plus comme un bloc homogène, mais comme une constellation de figures antagonistes, oscillant entre autorité brutale, virilité performative, décadence morale et fragilité psychique.

Une question centrale se pose : comment la littérature de Bahaa Trabelsi met-elle en scène les masculinités contemporaines à travers le prisme du corps, et en quoi ces représentations révèlent-elles à la fois la persistance des violences patriarcales et l'effritement de l'ordre masculin dominant ? Autrement dit, comment les corps (féminins comme masculins) deviennent-ils les lieux privilégiés où s'inscrivent, se rejouent et se contestent les logiques de pouvoir liées au genre ?

Afin de répondre à cette problématique, cette étude s'articulera autour de deux axes majeurs. Il s'agira, dans un premier temps, d'analyser les formes de domination masculine et de violences patriarcales, à travers les figures masculines autoritaires, intégristes ou possessives, qui confisquent, marquent et martyrisent les corps féminins au nom de la tradition, de l'honneur ou de la morale religieuse. Dans un second temps, l'analyse portera sur les masculinités décadentes, vulnérables ou marginales, incarnées par des personnages masculins fragilisés par l'addiction, le vieillissement, le traumatisme ou la perte d'autorité, révélant ainsi les fissures d'un modèle viril en crise. Ce double mouvement permettra de montrer que la masculinité, loin d'être un privilège stable, constitue également un fardeau, parfois destructeur, pour ceux-là mêmes qui sont censés l'incarner.

1. Corps, masculinités et personnages masculins

1-1 Corps et domination masculine chez Trabelsi

Les masculinités correspondent aux différentes modalités d'être homme. Le patriarcat hisse les hommes pour les placer au cœur de la rationalité et de la normalité. Attributs et rôles dits « masculins » sont le résultat d'une construction à la fois historique, traditionnelle, juridique, éducative, culturelle, médiatique, etc. Les garçons apprennent à se comporter comme des hommes en se distinguant des filles et des modèles dits « féminins ». Dans les sociétés patriarcales, le masculin a toujours été associé à l'universel et les hommes à l'être humain de manière générale. Selon l'anthropologue française Françoise Héritier, les hommes ont fait en sorte de contrôler la reproduction sociale en ayant recours à la répartition sexuelle des tâches¹ et donc à la hiérarchie entre féminin et masculin basée sur la valence différentielle² ; Montaigne souligne également cette domination en affirmant que « les femmes n'ont pas tort du tout quand elles refusent les règles de vie qui sont introduites au monde, d'autant que ce sont les hommes qui les ont faites sans elles³. »

2.1.1. Personnages masculins et violences patriarcales dans *Parlez-moi d'amour!*

Grande est l'importance qu'accorde Bahaa Trabelsi à la masculinité dans ses œuvres, quand bien même elle s'intéresserait à la cause féminine. Cela s'explique notamment par sa volonté de déconstruire cette masculinité, en tant que donnée culturelle assimilée à un ordre naturel. Dans *Parlez-moi d'amour!*, l'écrivaine pose les mêmes questions que A. Dialmy : « Qu'est-ce qu'un homme ? Naît-on homme ? Suffit-il de naître mâle pour être un homme ? Le devient-on ? Est-on homme indépendamment de l'orientation sexuelle ? À quoi donc réfère

¹ Françoise Héritier, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 29.

² *Ibid.*, p. 27.

³ Montaigne, *Les Essais*, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 2002, p. 1335.

l'identité masculine ?⁴ » Bahaa Tralelsi semble répondre à chacune de ces questions dans son recueil de nouvelles. La violence relative aux rapports sociaux de sexe est abordée dans cet ouvrage sur toutes les coutures, qu'elle soit physique, verbale ou symbolique⁵. Dans *Promenons-nous dans les bois*, Driss, dont les mœurs se veulent dissolues, se sert de son statut de patriarce pour dicter une ligne de conduite fort autoritaire à sa fille de vingt ans.

[...], mais je suis soulagé d'échapper au four traditionnel de mes beaux-parents.

[...]. Zineb a dressé la table pour nous deux. [...]. Ma femme jette un dernier coup d'œil à la maison avant de partir, [...]. Ce n'est qu'après son départ et après le four que Zineb se lâche.

- Ouf ! Enfin seuls ! Je croyais qu'ils n'allaient jamais partir. On l'a échappé belle, n'est-ce pas ? Ce tour familial est une vraie calamité.

- Ce n'est pas gentil ce que tu dis ma fille, tes grands-parents font leur possible pour bien nous recevoir.

Zineb éclate de rire.

- Certes ! Mais quelle ambiance ! On s'ennuie à mourir.

- Un peu de respect s'il te plaît ! Tu dépasses les bornes.

- Papa ! C'est toi qui me fais la morale...tu crois que je n'ai pas vu la tête d'enterrement que tu fais chaque fois que nous devons y aller.

- Cela suffit, Zineb, tu es impertinente. Tu files du mauvais coton en ce moment. Ta mère m'a dit que tu sortais tout le temps. Tu vas où ?

- Ah c'est ça ! C'est un coup monté...J'ai vingt ans et nous vivons au Canada. Je suis majeure tu sais !

- De mieux en mieux. Tu es marocaine, musulmane, tu ne seras jamais majeure. Et s'il le faut, je t'envoierai vivre chez tes grands-parents pour te rafraîchir la mémoire. Tu t'égares. N'oublie jamais qui tu es, la fille de Moulay Driss, la petite-fille de Moulay Abderrazak. Dans notre famille, les jeunes filles ont une ligne de conduite irréprochable. Tu as de la chance de vivre en Amérique, mais cela ne doit pas te faire oublier nos traditions et nos règles.

- Tu les respectes toi d'abord ? Tu crois que je suis aveugle ? Commence par donner l'exemple et on verra.

- Insolente ! Je t'ai trop gâtée...Tu vas où quand tu sors ? Tu as un petit ami ou quoi ?

- Oui, et il est canadien si tu veux savoir. Et pas musulman. J'en ai assez de cette comédie. Je vais partir.

[...]

Je suis hors de moi. Ma petite Zineb...avec un homme, l'image me glace le sang. Je la prends par le bras, la secoue, elle se débat. Alors d'un geste brusque, je lui donne une gifle. pp. 18 et 19

Dans cet extrait, le narrateur se révèle sans scrupules quant aux principes moraux et traditionnels : d'une part, il exècre la visite de ses beaux-parents et en parle comme s'il s'agissait d'un piège ; d'autre part, il reproche à sa fille d'adopter sa propre conduite. Cette hypocrisie s'attire les foudres de Zineb, la fille de Driss qui est scandalisée par l'attitude de son père. Elle le fait savoir sur un ton moqueur peu apprécié par le narrateur, y voyant une contestation claire de son autorité paternelle. Outragé, l'homme tente désespérément de colmater la brèche dans son pouvoir en usant d'un rappel à l'ordre émaillé de violence symbolique qui dénonce la mère et en fait une complice de la domination masculine du père qui est parfois du ressort des femmes elles-mêmes. Le père rappelle à Zineb ses origines et son identité afin de la soumettre au joug des traditions. La proposition « tu ne seras jamais majeure » traduit la volonté de Driss d'effacer une partie de son identité liée à sa majorité, à son corps ainsi qu'à sa vie au Canada : le patriarce paraît irrité par l'« Amérique », ou le Nouveau Monde, terre de la liberté et de la rupture avec le passé représenté ici par la vie au Maroc, terre des grands-parents, des ancêtres et des racines immortelles⁶. Le Canada, en tant que terre d'immigration permettant de passer des

⁴ Abdessamad Dialmy, *Vers une nouvelle masculinité au Maroc*, Codesria, 2009, p. 5.

⁵ « La violence symbolique est cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui. » Pierre Bourdieu, *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 245.

⁶ Gaston Bachelard (1948), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, France : José Corti, pp. 246 et 247.

cultures immigrées à une culture d'accueil occidentale et individualiste, constitue une échappatoire et un moyen d'émancipation pour Zineb qui défie ouvertement son père : fille majeure et libre, son copain est canadien et non musulman ; elle brave l'interdit qui consiste à avoir un copain et celui d'être en relation avec un homme « mécréant ». Elle possède toutes les armes nécessaires pour saper la geôle patriarcale relative aux traditions, à la doxa et dont les effets restent minimes loin du Maroc, pays conservateur et terre des origines. Driss, incapable d'imaginer sa fille dans les bras d'un homme, est à court d'arguments devant Zineb qui ne supporte plus les deux poids deux mesures du patriarcat. La réaction de la fille met le père dans tous ses états : en constatant que la violence verbale et symbolique est inutile, Driss recourt à la violence physique pour soumettre Zineb à sa volonté ; le corps de la fille ne lui appartient plus ; il s'efforce de le confisquer cette fois-ci par la force. Face à l'insoumission de Zineb qui se débat, la violence physique atteint son paroxysme avec la gifle, marquant une tentative désespérée pour soumettre un corps féminin rebelle et assoiffé de liberté. C'est également la preuve de la faillite des diktats du patriarcat mis à mal par la volonté d'affranchissement de la fille.

La violence patriarcale est particulièrement récurrente dans un autre récit intitulé *L'empreinte*. Dans cette nouvelle, Neila étouffe sous le joug de Nabil, un homme dominateur et possessif. Beaucoup d'obligations et peu de liberté : telle est l'existence étreinte de Neila, réduite à un objet, à une bête de somme au service de son mari : « (...), je suis réduite à une bête marquée de ton sceau, je veux vivre ! » (p. 113). Vouloir est un verbe performatif, c'est-à-dire qui réalise l'action qu'il énonce au moment même où il l'exprime. User d'un verbe pareil montre la détermination de Neila de reprendre en main sa destinée et sa liberté. Cette volonté d'émancipation est symbolisée par le choix de la robe rouge lorsque Nabil reçoit ses amis à lui.

Dans la salle de bain, elle se prépare. Sa robe rouge lui va bien. Elle met en valeur son corps mince et bien proportionné. Neila met un rouge assorti à celui de la robe sur ses lèvres. Dans le miroir, une belle brune sensuelle sourit. Satisfaite du résultat, elle se tourne pour sortir au moment où Nabil entre.

- Enlève cette robe, on dirait une pute. Tu cherches quoi ? A te faire remarquer ?

- Je croyais que tu aimais bien cette robe.

- Tu peux la mettre quand nous sommes seuls, change-toi, je ne veux pas le répéter une deuxième fois. Tu cherches la merde ou quoi ? Nous ne pas rester tranquilles ? Il faut toujours que tu gâches tout ?

Interdite, Neila hésite. Elle pense à Nadia et décide de se changer pour faire passer la pilule. Nabil a choisi pour elle. Il sort du placard sa robe marron qu'elle porte souvent. Sans un mot elle la met. pp. 114 et 115

La robe rouge symbolise l'énergie, la force, la détermination et le pouvoir⁷ de séduction qui mettent en valeur le corps de Neila ; le rouge, c'est aussi le feu de la volonté, de la révolte et du sang du sacrifice d'une femme soucieuse d'émancipation. La robe marron choisie par le conjoint rappelle la terre, la douceur, la neutralité, la soumission, la rassurance de la maman, les traditions et l'ordre dit naturel dans lequel Nabil veut réduire le corps de sa femme : mère, épouse et maîtresse de maison. L'homme infantilise Neila en choisissant ce qu'elle devrait porter ; il confisque son corps au nom du machisme et de la domination masculine. L'ultime sursaut de révolte de Neila, c'est quand elle demande le divorce. Or, cette demande, cette réclamation émascule Nabil, qui, fou de rage, « s'empare du couteau à pain et d'un geste vif et précis balafre le visage de sa femme. » (p. 116). La volonté de fer de la jeune femme met à mal l'autorité du mari qui se sert d'un outil pour agir contre quelque chose de dur et qu'une main nue ne peut affronter⁸. Ce « sceau » fait de Neila une esclave dont le visage est marqué à vie puisqu'elle tente de fuir le fief conjugal ; le mari anticipe le marronnage⁹ de sa femme et la châtie immédiatement pour « tentative de fuite préméditée ». De ce fait, la défiguration va de pair avec l'effacement de la subjectivité de l'autre¹⁰ et de sa volonté de s'émanciper. Dans ce récit, la violence physique s'assimile à de la criminalité et au banditisme puisque blesser un être humain, et notamment au niveau du visage, reste un geste de voyou et non pas d'un père de famille. La balafre, en tant que longue entaille au visage, est une blessure indélébile qui

⁷ Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017, p. 60.

⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, France : José Corti, p. 40 et 41.

⁹ Aline Helg, *Plus jamais esclaves !. De l'insoumission à la révolte, le grand récit de l'émancipation (1492-1838)*, Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2016, p. 61.

¹⁰ David Le Breton, *Des visages*, Paris, Métailié, « Traversées », 2003, p. 285.

rappellera toujours à Neila l'identité de son bourreau, constituant un boulet qu'elle trainera jusqu'à la fin de ses jours. En résumé, la disparition de soi que subit Neila est une tentative de la domination masculine de s'emparer du corps de l'épouse pour en faire la possession éternelle d'un homme extrêmement machiste et possessif. N'ayant rien de naturel, cette domination masculine est intériorisée parfois par des femmes qui retournent les armes des hommes contre eux.

2.1.2. *J'ai besoin d'amour ou quand une femme devient « virile »*

Dans *J'ai besoin d'amour*, Trabelsi relate l'histoire d'une femme qui se met dans la peau d'un homme et s'efface sciemment dans l'identité de l'autre sexe. Jade, blonde aux traits très « féminins », reconnaît que son apparence physique complique un peu sa tâche (p. 78). Elle pénètre une femme dans un rêve : « et cela m'excitait encore plus de savoir que je pouvais, en mouvements bruts, m'introduire dans ce sexe rose qui avait une gueule de mec moustachu. » (p. 77) L'association du vagin, symbole de la féminité, à la moustache qui recèle et virilité et masculinité, sème le trouble dans le genre : Jade essaie de « comprendre comment est constitué le monde ordinaire (...) des significations sexuelles¹¹ » en pénétrant ce vagin « moustachu ». « Et si j'étais un homme ? » (p. 77) est la phrase qui marque le début de l'aventure exploratrice de la masculinité : boire en vitesse deux verres de whisky, écouter du blues-rock de Clapton, style musical dominé par les hommes et la figure machiste du guitariste virtuose, capotes en poche, sont des gestes, voire des clichés attribués à la gent masculine. Corps de femme, attitudes viriles : Jade assume pleinement sa nouvelle identité. Elle investit l'espace du Casablanca nocturne, lieu dominé essentiellement par les hommes, et territoire privilégié « des flics vénaux, des chauffards, des bars, des journalistes et des putes. » (p. 78). Jade s'amuse à comparer un bar au fameux « saloon » des westerns, notamment à travers la figure du « Shérif oriental » (p. 79) que représentent les « flics de Casablanca » (p. 78). Elle envie le pouvoir séducteur du policier, symbole de la justice et du machisme – qui réussit à la castrer momentanément - : « j'observe avec envie ce pouvoir et me sens homme. (...). Et mon impuissance est si forte que j'enrage. » (p. 79) Jade colmate cette brèche grâce à l'argent dans la mesure où le pouvoir financier demeure une condition sociale sine qua non d'investiture masculine et patriarcale au sein de la société marocaine. L'argent rime partout et toujours avec le pouvoir.

Jade, « en érection » symbolique, est à l'affût. Dans un autre bar, elle raconte non sans humour sa cavalcade virile et son entrée triomphale : elle est à la fois chasseur et boucher. Sa description féminise un jeune homme : elle use d'un substantif féminin pour accentuer cette féminisation castratrice (« une silhouette se détache des autres. [...] La silhouette est là, [...] ») (p. 80) qui attise la virilité de Jade. Le deuxième substantif qu'elle utilise dans sa description est le nom masculin « éphebe » (p. 80), qui plus est, symbole de la beauté d'un jeune garçon¹² que la protagoniste cherche à soumettre sur le plan sexuel. La narratrice dépèce le corps du jeune homme en mettant en exergue des morceaux de choix alléchants comme les muscles, le derrière, les mains et les pieds. Dans l'extrait suivant, la jeune femme s'approprie des attitudes dites masculines pour dominer un homme en se servant de violences symboliques et verbales :

Je conduis vite, arrive devant la porte du garage, descends l'ouvrir, repousse le Doberman qui aboie sans relâche, la gueule menaçante. Eh oui! Je suis un homme riche. Le prétendu beur, les yeux écarquillés, désarçonné, dégarçonné, me suit sans piper mot.

Le salon doit être impressionnant pour lui qui vient des bas-fonds. Lumière tamisée et mon bon vieux Jack me mettent définitivement à l'aise. Lui, devient aussi irrémédiablement une pute comme je les aime, soumise et prête à tout.

[...]

Ma pute fait sa chochette. Derrière la baie vitrée, le doberman rode.

[...]

En réalité, envie d'en faire ma chose. De me servir de son corps comme on mangerait un bon plat.

Qu'il se taise.

¹¹ Judith Butler, (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. C. Kraus). Paris, France : La Découverte. p. 16.

¹² Stéphane Lelong, *Période d'adolescence. L'ère de famille*, Paris, L'Harmattan, « Clinique psychanalytique et Institutions », 2013, p. 11.

De le voir sous toutes coutures comme dans un film porno.
 Je cherche cette sensation divine de posséder jusqu'à l'humiliation.
 [...]

 Je suis un gros flic véreux sans scrupules qui se prend pour Dieu et j'exulte. La pute est comme en transe.
 Ma volonté est si forte qu'elle la soumet. pp. 81 et 82

Jade, disposant du nerf de la guerre, armée d'une violence symbolique déconcertante, soumet complètement son « éphèbe » et marchande son corps. L'argent établit dans cette situation un échange de rôles dans le rapport de domination habituelle des hommes sur les femmes¹³. Par ailleurs, l'étalage de richesse que fait Jade l'auréole de prestige, de pouvoir et de capacité de terroriser autrui¹⁴ qui subjugué le jeune homme. Le doberman, en tant qu'outil de contrainte, est réputé pour son rôle chien protecteur et dissuasif qui veille sur sa maîtresse ou son maître ; le choix de cette race déconstruit l'idée reçue des filles optant pour des chiens au caractère trop doux comme les caniches ou les labradors. Jade antagonise son « prostitué » et s' imagine dans un tournoi de joute qui l'oppose à lui : les adjectifs « désarçonné » et « dégarçonné » soulignent sa victoire haut la main dans cette joute des sexes. La chute imaginaire¹⁵ du jeune homme en tant qu'adversaire est double : se faire désarçonner et tomber par terre dans la joute au Moyen-Âge fut un grand déshonneur¹⁶ pour le chevalier participant au tournoi ; l'adjectif « dégarçonné » symbolise la perte du phallus et du pouvoir de domination masculine. En conséquence, sa castration symbolique est achevée. La narratrice recourt à un vocabulaire et à des expressions vulgaires ou réifiantes dans le but d'humilier davantage sa victime qui se laisse faire malgré elle. Sa soumission est accentuée par les images où Jade se prend carrément pour Dieu. Jouissant d'une grande euphorie, elle transforme le jeune homme en un jouet sexuel pour satisfaire ses caprices les plus excentriques, à l'instar de la pornographie qui a été créée pour assouvir les fantasmes masculins au détriment du plaisir et de l'image des femmes que cette industrie avilit à outrance. Jade s'offre le luxe de s'amuser et de savourer pleinement ces moments de vengeance féminine en achetant un corps d'homme pour en faire un esclave sexuel. La confiscation du corps de l'Autre passe nécessairement par la violence, non seulement dans sa dimension symbolique mais physique également. C'est le cas du concierge dans le roman de Bahaa Trabelsi *La chaise du concierge*.

2.1.3 Corps féminins confisqués et martyrisés par des hommes : Lahsen dans *La chaise du concierge*

Lahsen le concierge se considère comme un soldat de Dieu, un prophète envoyé sur Terre pour faire le grand ménage des mœurs à Casablanca. Il traque ses victimes sans merci et martyrise leur corps, qu'elles soient des femmes, des hommes, hétérosexuelles, homosexuelles, musulmanes, juives, cadres supérieures ou même appartenant à une classe sociale très défavorisée. Cet intégriste biberonné au salafisme s'efface totalement dans sa volonté de soumettre tout le monde au joug de l'islamisme. Ses deux dernières victimes sont la journaliste Rita et son amant le commissaire Abid qu'il torture sans pitié.

[...]. Rita est à moitié évanouie. Ses yeux sont révoltés et sa tête vacille d'une épaule à l'autre. Deux cocards bleus lui défigurent le visage. Elle porte une chemise blanche classique que le tueur a déchirée. Ses seins nus et blancs sont couverts de griffures rouge sang. La jupe noire qu'elle aime tant est relevée, et découvre ses cuisses ouvertes. Le tueur m'observe la dévisager et ricane :

- j'en ai profité aussi de ta pute. Je lui ai défoncé le cul. Elle est bonne pour son âge. Et pendant qu'elle hurlait, je lui ai aussi raconté tes frasques. Regarde, j'ai apporté avec moi les photos de tes orgies pour qu'elle voie ce que tu fais quand tu ne dors pas avec elle.

[...]

Le tueur jette par terre un paquet de photos où on me voit avec les filles en pleine action et dans toutes les positions. Les images sont dignes d'un film pornographique amateur. J'écume de rage à l'idée que Rita

¹³ Andrea Dworkin, « Le Pouvoir », dans *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, Editions Antipodes, 2006, 94-108, p. 100.

¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p. 117.

¹⁶ Noel Fallows, *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, p. 211.

les ait vues. [...]. Il se saisit du tisonnier, à côté de la cheminée et m'assène un coup sur la tête. Le sang coule sur mon visage, pénètre dans ma bouche. [...].pp. 204 et 205

Rita ouvre péniblement ses yeux tuméfiés et me voit. Puis son regard se tourne vers les photos éparées sur le sol. Des larmes coulent sur ses joues. [...] Le silence nous enveloppe. Rita baisse les yeux, [...]. Je la vois, elle a baissé les bras elle est résignée à mourir.

Le tueur lui écarte les cuisses et introduit le tisonnier dans son vagin. Elle ne réagit pas, anesthésiée sans doute par la douleur. Dans un mouvement de va-et-vient frénétique, il lui laboure le sexe. Le sang de Rita coule sur le sol. Elle perd conscience. « Réveille-toi, catin ! », crie le forcené en striant sa peau de coups. Je m'agite dans tous les sens, rugit, suffoque.

Le tueur finit par se désintéresser de sa victime à l'agonie, et s'en prend à moi. Il s'acharne sur mon corps avec le tisonnier couvert du sang de Rita. Il frappe de toutes ses forces, sans répit, et répète sans arrêt : « je vais vous bruler vifs, fils de chiens, enfants de satan. » p. 206

Les trois protagonistes, narrateurs autodiégétiques, sont réunis pour la première fois. A la fin du roman. Lahsen piège, séquestre le couple et retient donc la femme et l'homme comme otages pour les torturer à sa guise dans l'appartement de la journaliste. Fidèle à son attitude ithyphallique¹⁷, il se déchaîne d'abord contre le corps de Rita qu'il viole sans la moindre hésitation pour assouvir sa concupiscence sadique. Les traces de la torture physique sont visibles sur le visage de la journaliste et sur ses vêtements : sa chemise de couleur blanche, symbole de pureté, d'innocence, de paix, de propreté et de simplicité -des qualités correspondant parfaitement au personnage de Rita- est déchirée par le bourreau islamiste ; la jupe noire est relevée par le concierge pour exhiber la nudité des cuisses ouvertes laissant entendre qu'il a abusé sexuellement de la femme. Tout cela traduit les penchants sadiques du concierge qui, de surcroît, a un faible pour la mise en scène durant l'exécution de ce crime : non seulement il torture le couple, mais il s'applique aussi à transmettre un message durant son verdict islamiste : il pense incarner la justice divine. Lahsen est au courant des frasques du commissaire Abid. Il se sert de cette carte pour joindre la torture morale à la torture physique de Rita et son compagnon : les photos dont il dispose révèlent la face cachée du policier, ce qui plonge Rita dans un profond désespoir. Elle ne lutte plus. La stratégie du tueur est particulièrement cruelle et machiavélique puisqu'elle consiste à réduire à néant les liens d'amour que Abid et Rita ont noués avant de les assassiner l'un en face de l'autre. Son plan fonctionne à merveille car le commissaire reçoit le coup de grâce en voyant les images de ses aventures sexuelles étalées devant la femme qu'il aime. Le concierge en profite afin de supplicier le commissaire : il recourt à un tisonnier, instrument remuant les braises, pour faire souffrir le couple. Le tisonnier fonctionne dans cette scène comme métonymie du feu et de l'enfer, châtiment divin des « impies » dans l'au-delà ; c'est pour cette raison qu'il l'introduit dans le sexe de Rita pour bruler son corps de l'intérieur et exécuter le châtiment approprié aux femmes coupables de fornication ; il la brûle vive à travers la douleur qu'entraîne cet acte barbare et en s'en prenant directement à l'appareil génital, perçu par Lahsen comme l'instrument de la fornication. Le même tisonnier sert d'arme contre Abid pour raviver le feu de l'enfer où le concierge emprisonne ses deux victimes : ici, le sang des amants se mélange par le biais de l'instrument de la torture qui, quoiqu'il les sépare physiquement, scelle plus que jamais leur union pour le meilleur et pour le pire qu'ils expérimentent à pleine main ensemble. Ainsi, et faute de pouvoir brûler ces « impies », Lahsen utilise le tisonnier pour pénétrer Rita et frapper Abid tout en répétant « je vais vous bruler vifs ». Il fait allusion au châtiment de l'au-delà et s'inspire de la punition éternelle des damnés qui auraient du métal en fusion bouillonnant dans les entrailles¹⁸. Du reste, le tisonnier est un élément igné d'une grande portée symbolique : Lahsen entend de cette manière purifier son monde en se débarrassant des corps des pécheurs et des pécheresses par le feu¹⁹. Aussi, se servir d'un tel outil montre comment il s'efforce d'imposer sa volonté ; il est persuadé que la main nue ne peut pas grand-chose face à ses victimes puisque l'outil, comme le souligne Bachelard, permet une meilleure efficacité dans les situations les plus dures²⁰.

¹⁸ Le Coran, trad. de Régis Blachère, 1957, Sourate 44. *Al Dukhan* verset 45.

Ce châtement reste de loin le pire que le concierge ait pu réserver à ses victimes, étant donné que ce couple a été difficile à appréhender par le justicier de l'obscurantisme religieux. En définitive, cette forme de masculinité « doctrinaire » fait littéralement disparaître autrui au profit d'idées fanatiques. L'assassin fondamentaliste s'efface en Dieu pour imposer son « ainsi soit-il » transcendant et belliqueux de l'islamisme qui exècre toute manifestation du corps et des plaisirs charnels en dehors des carcans religieux. Cette masculinité extrêmement violente du concierge contraste avec celle du commissaire Abid, un homme instruit, cultivé et aux idées très modernistes.

2- Masculinités décadentes et vulnérables

2.1 La figure du commissaire Abid dans *La chaise du concierge*

Abid représente une facette de la masculinité décadente dans *La chaise du concierge*. Sa vulnérabilité émotionnelle et sexuelle augmente avec les problèmes professionnels qui lui compliquent l'existence au quotidien. Le criminel intégriste le hante constamment puisqu'il constitue une menace et pour sa carrière de policier et pour sa vie amoureuse. Le commissaire se caractérise par un côté paternel et protecteur vis-à-vis de la femme qu'il aime ; le verbe « bercer » (p.) évoque l'affection qu'on peut avoir pour une enfant et non pas des sentiments amoureux qu'on éprouve à l'égard d'une femme. Il est donc à la fois amant et « papa » de Rita. Néanmoins, Abid doit constamment affronter ses propres démons, que sont l'alcool et les débauches sexuelles en compagnie des prostituées :

[...] Quand je baise une pute, je n'ai plus de limites. La pornographie à l'état pur. Bestiale. Authentique. En pulsions. Sado masochiste. Jouissance et douleurs mêlées.

J'ai mes habituées. Elles me connaissent, savent ce que j'attends d'elles. Souvent, je leur demande de me satisfaire à deux. Elles sont heureuses de pouvoir compter sur un flic qui, au demeurant, les paye bien.

[...]

Avec elle [Rita], je fais l'amour, cherche son plaisir autant que le mien. C'est beau, tendre, mais insuffisant. Besoin d'exprimer ma rage. De malmener des corps. De baiser à mort. Avec tous mes vices. Rita reste, en revanche, ma nouvelle raison de vivre. Je veux qu'elle soit heureuse. L'un de nous deux doit être heureux. Alors je la chéris, la protège, la dorlote, l'épargne. Et je garde mes secrets pour moi.
pp. 127 et 128

Abid s'enferme et s'efface sciemment dans une atmosphère sexuelle glauque, sordide et addictive. L'homme raconte sa vulnérabilité se manifestant à travers l'addiction sexuelle aux fantasmes, au sexe payant et aux rapports violents²¹. L'addiction en question permet au commissaire « de réguler le stress et les émotions trop intenses, négatives ou positives²². » L'érotisme et la pulsion de mort font bon ménage chez le protagoniste : la jouissance se fait dans une douleur mortifère²³.

Ce besoin s'impose comme un élément inéluctable que le personnage prend en considération, et ce en parallèle avec tous les sentiments et l'affection qui le lient à sa compagne. Sa vie amoureuse est double : pour la préserver, il se retrouve obligé en quelque sorte de ménager la chèvre et le chou, étant donné qu'il est incapable de renoncer à ses pulsions ou de dire la vérité à Rita.

La vie sexuelle avec la journaliste suggère la sobriété dans le plaisir charnel qui n'assouvit que partiellement les besoins de Abid relevant beaucoup plus des sensations fortes. Si la présence de Rita demeure importante, l'amour du commissaire pour elle se veut toujours très paternel et protecteur, pareillement au début de leur relation amoureuse. Il demeure également très soucieux de son bonheur et ne compte en aucun cas la décevoir. Pour lui, l'amour sincère et innocent relève d'un rêve d'enfance²⁴, c'est-à-dire d'un idéal auquel l'on ne peut aspirer à l'âge adulte. Le Abid paternel reste un enfant rêveur se retrouvant en permanence coincé dans ses

²¹ Nathalie Duriez, « Addiction sexuelle, conduites dissociantes et rétablissement », dans *Psychotropes*, vol. 22, 2016, 47-64, p. 49.

²² *Ibid.*, p. 50.

²³ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome 10, Paris, Gallimard, 1987, p. 58.

²⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op., cit., p. 105.

propres solitudes d'enfance afin d'alléger ses peines²⁵. C'est la raison pour laquelle une partie de son existence reste secrète. Au final, cette forme de disparition douloureuse dans l'amour tarifié et la débauche souligne la décadence et la vulnérabilité qui caractérisent la masculinité du commissaire Abid. Si cette vulnérabilité sexuelle masculine prend quelquefois une forme addictive, elle peut aussi résulter d'une mémoire traumatique lourde à porter.

2.3.2 Le jeune homme dans *Un pacte avec le diable*

Un pacte avec le diable est la huitième nouvelle dans *Parlez-moi d'amour!* de Trabelsi. Elle y relate l'histoire de la rencontre d'une jeune femme et d'un jeune homme dans la ville d'Essaouira. Ils passent de très bons moments ensemble dans un riad lorsque le jeune rifain se décide de raconter sa vie et son traumatisme d'enfance à la narratrice nouvellement rencontrée.

- Je n'étais pas un enfant comme les autres. D'ailleurs, j'ai dû faire un pacte avec le diable. [...]. Grâce au livre Diamaldi. Le livre de la sorcellerie. [...]. Je cherchais un partenaire, [...]. Pour partager mes angoisses. Mon père ne m'aime pas. Il me hait. Je suis trop féminin à son goût. Avec des manières et des mimiques de fille. D'ailleurs, son frère est d'accord avec lui. [...].

[...]

- Je suis autre chose, je ne sais pas ce que je suis. Je suis une merde. J'aime les femmes. Elles sont douces. Les hommes sont violents. Il m'arrive de l'être aussi. [...]. Quand mon père est mort [...], je me suis enfermé avec lui dans sa chambre. Il était là devant moi, inerte et sans voix, et je lui en voulais. [...]. Comment lui dire qu'il n'a jamais été là pour moi ? Qu'il a laissé ses frères abuser de moi ? [...]. Alors, j'ai commis un de ces péchés...le Péché...l'impardonnable...j'ai osé profaner le corps inanimé [...]. pp. 93 et 94

Le jeune homme raconte des souvenirs d'enfance très douloureux. Il évoque le rejet du père qui n'aime pas son fils en usant de verbes au présent montrant l'ampleur d'un traumatisme ineffaçable. La détestation qu'éprouve le père à l'égard de son enfant concerne son physique, très peu « masculin » à son goût, et devient donc source de honte pour le géniteur inapte à engendrer de « vrais hommes ». Cette crise d'identité sexuelle que subit l'enfant résulte de la détestation du père et du sentiment de solitude qui pousse le jeune garçon à passer par le diable et assume d'explorer alors sa face sombre²⁶ pour s'en sortir. L'homme se déteste et laisse voir son complexe d'infériorité lié à son identité. Le recours aux forces du mal constitue l'ultime sursaut de ce personnage désespéré de s'imposer, voire de se venger d'un père qui a abandonné son fils, et en a fait d'une manière ou d'une autre une victime de prédateurs sexuels familiaux qui profitent du rejet paternel pour abuser sexuellement du garçon dès l'âge de sept ans. Ce sentiment d'abandon se transforme alors en une haine viscérale du père : en guise de vengeance, le jeune homme viole la dépouille de son géniteur. Ainsi, l'enfant domine sexuellement le corps de son père devenu dépouille par le biais de la nécrophilie afin de lui prouver sa virilité et son identité sexuelle d'homme capable d'incarner le rôle « masculin » du dominateur. L'aveu d'un tel acte, qu'il qualifie d'ailleurs de « péché impardonnable », souligne les remords du jeune homme. Ce corps sacré sur le plan social et religieux- d'où l'analogie Dieu-Père du christianisme²⁷ et la figure du père très valorisée en islam- se voit violer par un fils diabolique qui n'a plus rien à perdre et dont la vulnérabilité le hisse au rang des martyres de la maltraitance paternelle. Les limites entre le bien et le mal sont brouillées car le fils a symboliquement tué Dieu en profanant le corps du père ; l'interprétation morale de la situation que fait le jeune homme prend le dessus et fait fi du phénomène moral²⁸ qu'est le sacré.

La narratrice, qui écoute le récit du jeune homme, ne cache pas ses émotions quant à la situation embarrassante dans laquelle elle se trouve : elle écoute le récit de son partenaire sexuel qui, d'ailleurs, n'est pas son copain car elle vient de le rencontrer à Essaouira et se sent dans l'obligation de se prêter au jeu de la psy et de la maman

²⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁶ Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 20

²⁷ Hubert Auque, *Dieu, un père ? Pourquoi le christianisme nous a imposé une image paternelle*, Toulouse, Erès, « Inconscient et spiritualité », 2018, p. 73.

²⁸ Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, LGF, « Le livre de poche », 2020, §108, p. 160.

totalelement absente du récit du protagoniste. En voyant cette sensibilité au masculin, elle comprend le besoin de son partenaire sexuel de se confier à une femme afin de combler le vide laissé par une mère inexistante. La jeune femme s'improvise alors psychiatre contre son gré tout en sachant parfaitement qu'il est inutile de le faire. En définitive, ce personnage masculin se confie malgré lui à la narratrice pour tenter de se libérer du poids d'une identité et d'un traumatisme constituant un fardeau insupportable qui empêche sa plaie existentielle de cicatrizer. Cette vulnérabilité déconstruit certaines constructions sociales considérant la sensibilité comme le propre des femmes seulement. Par ailleurs, la fragilité au masculin est décrite également chez Leila Slimani, et particulièrement chez Kader, le père d'Adèle *Dans le jardin de l'ogre*.

2.2 Kader dans *Dans le jardin de l'ogre* : vieillissement et retraite

Kader, bien qu'il soit un personnage secondaire dans le premier roman de Slimani, constitue un adjuvant essentiel pour Adèle. Sa mort entraîne et précipite la disparition définitive de l'héroïne à la fin du récit. Kader vit avec sa femme Simone dans un petit appartement. Contrairement à sa femme, il se montre très discret et courtois avec sa fille Adèle quand celle-ci rend visite à ses parents :

Le père regarde la télévision. Il ne s'est pas levé depuis leur arrivée. Il est absorbé par le spectacle de réveillon du Lido. Des poches gonflées d'eau alourdissent son regard mais ses yeux verts ont gardé de l'éclat et une certaine morgue. A son âge, il a encore une épaisse chevelure brune. Une fine couronne grise éclaire ses tempes. Son front, son front immense, est toujours aussi lisse.

Adèle vient s'asseoir à côté de lui. Elle pose à peine ses fesses sur la banquette et met ses mains sur ses cuisses.

« Tu es content de la télévision ? C'est Richard qui l'a choisie, tu sais. C'est un modèle dernier cri, explique Adèle avec une voix infiniment douce.

C'est très bien, ma fille. Tu me gâtes trop. Tu ne devrais pas dépenser tant d'argent pour ça.

- Tu veux boire quelque chose ? Ils ont commencé l'apéritif sans nous dans la cuisine. »

- Kader approche sa main d'Adèle et tapote lentement son genou. [...].

- Laisse-les, ils n'ont pas besoin de nous », chuchote-t-il en se penchant vers elle. Il lui sourit d'un air complice et tire une bouteille de whisky de sous la table. Il sert deux verres. « [...] Tu connais ta mère. Si elle ne m'avait pas tellement emmerdé, [...], j'aurais vécu la vraie vie, moi. [...].

- On t'entend Kader », ricane Simone. pp. 93 et 94

Le portrait physique mélioratif de Kader contraste avec celui de Simone : l'homme, quoiqu'il soit âgé et malade, garde quelques traits de sa jeunesse. L'expression « fine couronne grise » gratifie Kader d'une allure de vieux monarque déchu de ses prérogatives. Le front haut et sans rides est associé à la beauté chez les femmes au moyen-âge²⁹ et à la sagesse et à l'intelligence en physiognomonie chez les hommes³⁰. Les poches sous les yeux sont un signe de consommation de tabac, d'alcool ou du manque de sommeil chez le vieil homme qui s'isole des autres en regardant la télévision. L'alourdissement du regard reflète sa vieillesse, sa maladie, sa fatigue, sa tristesse ainsi que son isolement.

Le père d'Adèle semble isolé et songeur en regardant à la télévision le spectacle du célèbre cabaret Le Lido, situé au 16^e arrondissement de Paris. Toutefois, la complicité père-fille saute aux yeux puisque l'héroïne demeure un personnage très introverti, dans le cercle amical mais surtout dans le contexte familial, que ce soit avec Richard, Lauren, Simone et parfois même son petit garçon Lucien. L'attitude bienveillante de la fille vis-à-vis de son père reflète son amour pour lui. Les deux personnages optent pour la distanciation avec Richard et Simone en prenant deux verres de whisky tout seuls. La relation d'Adèle et Simone reste très tendue : la fille

²⁹ Jean Verdon, *La femme au Moyen-Âge*, Guisserot, 1999, p. 14.

³⁰ « Un front large et bombé vers les deux angles qui de chaque côté se perdent dans la chevelure, de manière qu'il offre plus de largeur en haut qu'en bas annonce une grande imagination : c'est le front des poètes en prose comme en vers, celui des grands peintres et des artistes qui se distinguent invinciblement, par ce qu'on appelle, à juste titre, le génie (ainsi Shakespeare, Voltaire, lord Byron, V. Hugo, Rubens). M.E.G., *Traité anatomique en Psychologie et critique de physiognomonie*, Maison Canognette, Bruxelles, 1850, p. 78.

supporte mal la présence de sa maman que le narrateur omniscient décrit de manière dépréciative en mettant en exergue son physique très mal proportionné et son maquillage grossier. Par ailleurs, Simone et Kader ne s'entendent pas tellement ; la femme a maltraité son mari et l'a empêché de réaliser ses rêves ; il n'hésite pas à lui en vouloir devant sa fille. Simone raffole d'argent et de décorum, tandis que Kader paraît beaucoup plus résigné. Il témoigne son affection par des gestes et des contacts physiques, chose qui est rarissime dans l'itinéraire d'Adèle dans la mesure où tous les autres contacts avec autrui se limitent au sexuel. Le père est la seule et unique chose au monde qui maintient encore le lien mère-fille entre Simone et Adèle. Ainsi, la mort du père constitue le précipice dans lequel tombe l'héroïne à la fin du roman et l'oblige à courir à sa perte.

La disparition de Kader dans l'isolement et la solitude s'achève par sa mort à la fin du roman. Simone s'obstine à le maltraiter même après son trépas :

A côté de la collection d'allumettes de bars d'hôtels, Simone a installé l'urne funéraire en porcelaine blanc et rose. On dirait une grosse boîte à biscuits ou une vieille théière anglaise. En une nuit, son père est passé du fauteuil noir à l'étagère du salon.

« Je n'aurais jamais pensé que papa voudrait se faire incinérer. »

Simone hausse les épaules.

« Il avait beau ne pas être religieux, sa culture c'est quand même...Tu n'aurais pas dû faire ça. Tu aurais pu m'en parler. »[...] pp. 214 et 215

Le corps de Kader, qui s'était longtemps affalé et isolé dans le trou noir de l'oubli que symbolise le fauteuil, se fait incinérer par Simone qui ne se soucie pas de la culture de son mari dont l'origine maghrébine et la culture musulmane interdisent formellement la crémation de la dépouille. En mettant les cendres de l'homme dans une urne, celui-ci rétrécit encore plus, car il occupe désormais un espace beaucoup moins important que le fauteuil noir. La couleur du meuble symbolise le deuil, la disparition et l'absence de lumière³¹ dans lesquels vivait Kader avant de tirer sa révérence. Ce même meuble servait de tombe puisque le désespoir et la résignation ont fini par s'imposer dans la vie du père d'Adèle. De ce fait, la disparition de soi que subit le corps de Kader l'accompagne même après sa mort, car, au lieu d'être enterré dans une tombe, espace portant le nom du défunt et qu'on peut visiter par la suite, il est transformé en cendres pour être placé dans un simple ustensile, d'où la comparaison avec une « boîte à biscuits » et la « théière anglaise ». Ainsi, le corps de Kader est réduit à un simple objet faisant partie du décor de l'appartement. L'urne funéraire est placée près de « la collection d'allumettes de bars d'hôtels » de Simone : celles-ci sont évoquées bien avant la mort du vieil homme (p. 91) et rappellent ainsi toutes les aventures et les tromperies de sa femme ; les problèmes qui ont hanté Kader durant toute son existence lui collent toujours à la peau même après sa mort et même en ayant le corps réduit en cendres. Si le feu domestique signifie dans l'imaginaire bachelardien³² l'image de la flamme s'élevant de la cheminée, le bonheur au sein du foyer chaleureux et affectueux, il est ici synonyme de crémation physique et morale symbolisée par les allumettes qui brûlent le corps de Kader à petit feu avant et après son trépas. En résumé, l'effacement par le feu est une torture correspondant à l'enfer vécu par Kader en compagnie de sa femme Simone. Sa masculinité décadente subit les maltraitances et les infidélités d'une épouse froide et irresponsable vis-à-vis de son foyer et de sa petite famille. La mort de Kader marque la disparition d'un adjuvant dans l'itinéraire d'Adèle qui, tout comme son père, tend à se détacher de Richard et de Lucien au point de renoncer aux personnes qui comptent le plus pour elle.

3. Conclusion

Au terme de cette analyse, il apparaît que la représentation des masculinités dans les œuvres de Bahaa Trabelsi, enrichie par le dialogue avec celles de Leïla Slimani, met en lumière une réalité profondément ambivalente : si la masculinité demeure un vecteur central de domination et de violence, elle se révèle tout autant comme un espace de fragilité, de désarroi et de décomposition subjective. À travers la mise en scène de corps confisqués,

³¹ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, p. 24.

³² « Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. » Gaston Bachelard (1942), *La psychanalyse du feu*, Paris, France : Gallimard, p. 32.

mutilés ou disciplinés, l'écrivaine donne à voir les effets concrets et souvent irréversibles de l'ordre patriarcal, dont la brutalité s'exerce aussi bien sur les femmes que sur les hommes qui en sont les relais ou les victimes collatérales.

Les figures masculines autoritaires (pères despotiques, maris violents, intégristes fanatiques) incarnent une masculinité crispée sur la tradition, la norme et la maîtrise des corps, révélant ainsi son incapacité à tolérer l'autonomie féminine et l'altérité. La violence, qu'elle soit symbolique, verbale ou physique, est l'ultime recours d'un pouvoir menacé, incapable de se maintenir autrement que par la contrainte. Parallèlement, les masculinités vulnérables et décadentes - qu'il s'agisse du commissaire Abid, du jeune homme traumatisé ou de Kader vieillissant - dévoilent l'envers de cette hégémonie : une virilité fissurée, minée par l'addiction, la solitude, le vieillissement ou la mémoire traumatique, et vouée à l'effacement progressif du sujet.

Ainsi, loin de reconduire une vision univoque de l'opposition entre dominants et dominées, ces récits complexifient la réflexion sur le genre en montrant que le patriarcat, tout en produisant des rapports de pouvoir profondément inégalitaires, engendre également ses propres impasses et ses propres ruines. La masculinité y apparaît moins comme un privilège que comme une performance instable, sans cesse menacée de dislocation, et dont la violence constitue souvent le symptôme le plus criant.

En définitive, l'écriture de Bahaa Trabelsi s'inscrit dans une démarche critique qui contribue à désessentialiser le masculin, à en révéler les artifices et à en exposer les coûts humains. En donnant à lire des corps marqués, détruits ou vieillissants, elle invite à repenser les masculinités non plus comme des évidences naturelles, mais en tant que constructions sociales historiquement situées, appelées à être interrogées, déconstruites et, peut-être, réinventées.

4. Bibliographie

1. Auque, H. (2018). *Dieu, un père ? Pourquoi le christianisme nous a imposé une image paternelle*. Toulouse, France : Érés.
2. Bachelard, G. (1942). *La psychanalyse du feu*. Paris, France : Gallimard.
3. Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, France : José Corti.
4. Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris, France : José Corti.
5. Bachelard, G. (1943). *L'Air et les songes*. Paris, France : José Corti.
6. Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
7. Bataille, G. (1987). *Œuvres complètes* (Tome 10). Paris, France : Gallimard.
8. Bourdieu, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris, France : Seuil.
9. Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. C. Kraus). Paris, France : La Découverte. (Ouvrage original publié en 1990)
10. Dialmy, A. (2009). *Vers une nouvelle masculinité au Maroc*. Dakar, Sénégal : CODESRIA.
11. Dworkin, A. (2006). « Le pouvoir », dans *Nouvelles Questions Féministes*, n° 25, pp. 94–108.
12. Duriez, N. (2016). « Addiction sexuelle, conduites dissociantes et rétablissement », dans *Psychotropes*, 22, pp. 47–64.
13. Fallows, N. (2010). *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*. Woodbridge, UK: Boydell Press.
14. Helg, A. (2016). *Plus jamais esclaves ! De l'insoumission à la révolte, le grand récit de l'émancipation (1492–1838)*. Paris, France : La Découverte.
15. Héritier, F. (1996). *Masculin, féminin. La pensée de la différence*. Paris, France : Odile Jacob.
16. Le Breton, D. (2003). *Des visages*. Paris, France : Métailié.
17. Lelong, S. (2013). *Période d'adolescence. L'ère de famille*. Paris, France : Le Harmattan.
18. Montaigne, M. de. (2002). *Les Essais*. Paris, France : LGF, Le Livre de Poche. (Œuvre originale publiée au XVIe siècle)
19. Muchembled, R. (2000). *Une histoire du diable. XIIIe–XXe siècle*. Paris, France : Seuil.
20. Nietzsche, F. (2020). *Par-delà le bien et le mal*. Paris, France : LGF, Le Livre de Poche. (Œuvre originale publiée en 1886)
21. Pastoreau, M. (2016). *Noir. Histoire d'une couleur*. Paris, France : Seuil.

22. Pastoureau, M. (2017). *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris, France : Seuil.
23. Le Coran. (1957). *Le Coran* (trad. R. Blachère). Paris, France : Maisonneuve & Larose.
24. Verdon, J. (1999). *La femme au Moyen Âge*. Paris, France : Gisserot.

INFO

Corresponding Author: **Omar Tahir**, Université Hassan II Casablanca.

How to cite/reference this article : **Omar Tahir**, Corps et masculinités en littérature Marocaine, *Asian. Jour. Social. Scie. Mgmt. Tech.* 2026 ; 8(1): 01-13.