

ECRITURE AU FEMININ PAR PROCURATION

Pierre de patience d'Atiq Rahimi¹

José Domingues de Almeida
Université de Porto- ILC – ML
jalmeida@letras.up.pt

Résumé: L'auteur propose une lecture féministe du roman *Pierre de patience* de l'écrivain afghan francophone Atiq Rahimi. Il le conçoit comme un texte francophone venu d'ailleurs, comme littérature-monde, mais aussi comme message et espoir pour notre temps et pour l'égalité des genres.

Mots-clés: francophone – féminisme – littérature – islam – patience.

Abstract: The author a feminist interpretation of *Pierre de patience*, a novel by the afghan francophone writer Atiq Rahimi. He sees it as a francophone text come from elsewhere, as world literature, but also as a message and hope for our time and for gender equality.

Keywords: francophone – feminism – literature – Islam – patience.

¹Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet «Interidentidades» de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté d s Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Funda o para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le «Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inova o (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

*Oh, ma syngué sabour, quand c'est dur
d'être femme, ça devient dur aussi d'être homme !*
Atiq Rahmi

L'avènement d'une «littérature-monde en français» (Le Bris & Rouaud, 2007) ne constitue pas un phénomène purement franco-francophone. Il dépasse largement, et heureusement, les frontières géographiques, ambiguës s'il en est, du concept de francophonie littéraire. Michel Beniamino a pertinemment pointé les apories associées à la trop facile coïncidence, voire décalque, des limites géographiques des espaces de langue française avec les œuvres censées relever des « littératures francophones » : «(...) il existe une tendance persistante, dans le vaste champ de la francophonie institutionnelle le plus souvent, mais sans que le domaine des 'études francophones' soit épargné, à utiliser des métaphores spatiales» (Beniamino, 2003: 16).

C'est ce genre de «métaphore» que certaines typologies textuelles produites en contexte francophone viennent mettre à mal. Le même auteur rappelle que «(...) ce qui est alors considéré comme 'espaces francophones' est [en réalité] une combinaison très complexe d'espaces définis par des logiques multiples – la langue, la culture, l'histoire et la géopolitique par exemple» (*ibidem*). Il faisait ainsi allusion à ces littératures plus difficilement classables dans les grilles de lecture habituelles (migrante, beur, etc.) et qui, par définition, échappent à la spatialisation francophone d'usage.

Ces littératures «nouvelles» s'inscrivent, elles aussi, dans un dessein et une tendance plus vastes et prometteurs qui s'accrochent à, et sapent simultanément l'acception même des « littératures francophones » tout en enrichissant et en complexifiant l'approche que sont censées en faire les « Etudes francophones ».

Il suffit pour s'en convaincre de relire les argumentaires que se renvoient les tenants et les pourfendeurs des fondements institutionnels et idéologiques de la littérature francophone. Le manifeste « Pour une littérature-monde en français » s'insurgeait contre les amalgames d'usage: « On s'obstine à postuler un lieu charnel exclusif entre la nation et la langue qui en exprimait le génie singulier » ; ce qui conduirait à une « langue libérée de son pacte exclusif avec la nation » (AA.VV., 2007).

A cet égard, l'entrée de l'écrivain afghan, Atiq Rahimi, sur la scène francophone, sur le champ littéraire de langue française, signale une heureuse et

nouvelle tradition littéraire prisée et reconnue par les instances parisiennes de légitimation. Ne s'est-il pas vu décerner le Prix Goncourt précisément pour ce roman, *Syngué sabour. Pierre de patience* (2008) ?

A ce titre, il n'est pas le premier. Comme le signale l'*incipit* dudit « Manifeste », fort des prix déjà attribués, mais de façon prémonitoire pour celui-ci :

Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la 'périphérie', simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire à une révolution copernicienne (AA.VV., 2007).

Et le fleuve n'est apparemment pas revenu dans son lit sage, hexagonal, voire parisien. Atiq Rahimi s'inscrit sur la longue liste des auteurs périphériques de langue française dont l'œuvre cautionne le bien-fondé duprimat du «critère linguistique» (Hulst, 2003: 89) sur la métaphore géographique de l'écriture francophone, et opère une véritable et saine « déterritorialisation » (Gauvin, 2003: 101) du travail littéraire en Francophonie.

Toutefois, Rainier Grutman a pertinemment relevé les mutations subtiles en cours chez les auteurs écrivant en français, bien qu'issus du dehors de la francophonie géographique, mais en signalant les ambiguïtés persistantes pour ce qui est de la nécessaire légitimité institutionnelle parisienne :

Aujourd'hui, la littérature française accueille toujours des écrivains venus d'horizons divers (...), mais leur intégration se fait maintenant au compte-gouttes. Contrairement aux auteurs provinciaux de jadis, francisés par le système scolaire, ils ont délibérément choisi le français. Malgré leurs qualités littéraires réelles, ces 'convertis' (Pierre Halen) confirment la règle de l'unilinguisme, dont le discours sur l'universalisme français ne constitue qu'un avatar (Grutman, 2003: 117).

Ce phénomène électif envers le français - langue d'écriture a fait l'objet d'un intéressant article relayé par le *Courrier international* dans la foulée de l'article de Donald Morrison dans le magazine *Time* en 2007 sur « La mort de la culture française». Il y est question de romans tels que *Les Bienveillantes* du New Yorkais Jonathan Littell ou *Syngué Sabour* d'Atiq Rahimi, entre autres écrivains venus d'autres «horizons»

(idem: 117) et qui ont su s'imposer à Paris, certes, mais « (...) qui plaisent autant aux critiques qu'au public »².

C'est précisément cette réconciliation avec le lectorat non hermétique et l'exigence d'un retour narratif à la « réalité-monde » qui se trouvent à la source du manifeste et de l'argumentaire pour une conception mondialisée des écritures francophones. Rappelons que le manifeste, souscrit par des écrivains de tous bords, se bâtit sur cette prémisse : « Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le 'réfèrent' : pendant des décennies, ils auront été mis entre parenthèses (...) » (AA.VV., 2007). Jean Rouaud est lui aussi catégorique dans sa critique à ce récit sans objet, intransitif, qu'était devenue la littérature de / à Paris : «Comme si le roman pouvait se passer du monde » (Rouaud, 2007: 18).

Mêmes ton et intuition quant à l'origine d'un malaise franco-français chez Antoine Compagnon dans sa réaction et commentaire au plaidoyer de défense de Donald Morrison : « Que la culture française cesse donc de pleurnicher sur sa décadence pour se ressourcer dans ses marges, qu'elle s'ouvre sans état d'âme à la mondialisation (...) » (Compagnon, 2008: 200s). A nouveau, cet appel lancinant s'avère le corollaire d'une absence d'approche narrative décomplexée du réel, notamment dans ses couleurs et nuances multiculturelles, dans la littérature hexagonale ; ce qui traduit une véritable amputation des imaginaires d'une langue qui, paradoxalement, a toutes les raisons et tous les moyens et tonalités de les rendre. Embourbée dans le minimalisme et la tendance autofictionnelle, souvent stérile, que Jean-Marie Domenach avait pertinemment relevée (cf. Domenach, 1995: 137-168), la fiction française accuse une incapacité « à s'attaquer au réel » (Morrison, 2008: 57).

Cette aporie, interprétée à l'aune d'une vision géopolitique d'ensemble, serait même imputable à une cause plus profonde et à un blocage plus radical qu'il s'agirait de démonter. Christian Dufour les pointe du doigt : « Ce sont les mêmes schémas culturels et identitaires axés sur l'Un qui rendent difficile d'imaginer un véritable succès français qui ne soit pas parisien, comme de ne pas s'étonner que le français ne soit pas parlé de la même façon partout dans le monde » (Dufour, 2006: 89).

Tout comme les romans écrits par des écrivains francophones originaires des périphéries géographiques de la francophonie littéraire, voire plus encore, ceux des

² Voir <http://www.courrierinternational.com/article/2009/06/11/la-partie-d-un-ecrivain-c-est-sa-langue> [consulté le 18/06/2010].

écrivains « venus d’horizons divers » (Grutman, 2003: 117) se font l’écho du «télescopage de cultures » (Le Bris, 2007: 39) par le biais d’une fiction qu’il caractérise par l’hybridisme : « Multiple, diverse, colorée, multipolaire et non pas uniforme comme le craignaient les esprits chagrins » (*idem*: 41).

Atiq Rahimi s’inscrit dans ce cadre nouveau et plein d’espoir d’une ouverture sur le monde de la part d’une fiction en français, prisée par Paris, et ce par la plume d’écrivains venus d’ailleurs. Afghan, né 1962, Rahimi a connu un parcours francophile et francophone dans les lycées français d’Estiqlal et de Kaboul. Dans la tourmente qui accable l’Afghanistan depuis l’invasion soviétique, la prise du pouvoir par les Talibans avec le soutien nord-américain, et la « guerre contre le terrorisme » qui couve depuis l’implication talibane dans les attentats du 11 septembre new-yorkais, Rahimi quitte son pays vers l’exil français, dont il profite pour soutenir une thèse en communication audiovisuelle à la Sorbonne. *Syngué Sabour. Pierre de patience* est son premier roman spontanément écrit en français.

La matière diégétique du roman est apparemment simple : une femme veille et soigne son mari gravement blessé et inconscient. A la faveur de cette circonstance, et dans un contexte peu enclin à l’épanchement psychologique des femmes, cette femme-là entreprend un monologue infini où elle révèle tout ce qu’elle avait sur le cœur et qu’une femme ne pourra(it) jamais avouer dans un univers machiste et obscurantiste comme celui de l’Afghanistan, toutes périodes de l’histoire récente confondues.

A ce titre, ce récit écrit par un auteur-narrateur hétérodiégétique masculin s’avère un bel hommage et un manifeste émancipatoire pour la condition de la femme en terre afghane (il est écrit la « mémoire de N. A. – poétesse afghane sauvagement assassinée par son mari (...) » (Rahimi, 2008: 7), mais se veut transposable à toutes les situations de violence commise sur les femmes du monde entier. On comprend mieux, dès lors, l’indication péritextuelle censée encadrer le drame qui va se vivre : « Quelque part en Afghanistan *ou ailleurs* »³ (*idem*: 11).

Ce souci d’imprécision et de généralisation deviendra un leitmotiv du roman. Le mari, moudjahidin, grièvement blessé et immobile, « a *peut-être* trente ans »⁴ (*idem*: 13) alors que les explosions de bombes dans la ville sont situées « loin, *quelque part* dans la ville »⁵ (*idem*: 17) ; ou encore : « Elle attend encore ... la permission, *peut-*

³ C’est nous qui soulignons.

⁴ C’est nous qui soulignons.

⁵ C’est nous qui soulignons.

être»⁶(*idem*:25). Le narrateur ne se veut résolument pas omniscient, préférant de la sorte faire planer une indétermination permettant simultanément de camper un décor confus et troublé (guerre locale), mais aussi d'ouvrir le jeu de l'identification victimaire à d'autres circonstances et à d'autres lieux.

Par ailleurs, un regard cinématographique oriente le récit et instaure un souci extrême de la description : «Oscillant au rythme de sa respiration, une main, celle d'une femme, est posée sur sa poitrine, au-dessus de son cœur. La femme est assise. Les jambes pliées et encastrées dans sa poitrine» (*idem*: 15) ; ce qui parfois rapproche le sens du détail de la didascalie du texte dramaturgique : «Les petits pas courent dans le couloir. 'Et toi, quand tu y vas, quand tu cries, tu ne le déranges pas ?' demande l'enfant. Sa mère lui répond : 'Si.' *Silence*»⁷ (*idem*: 35) ; ou encore : « *On l'entend laver le linge. Elle l'accroche au soleil. Et revient avec un balai* »⁸ (*idem*: 126).

Le récit, invariablement construit au présent, est bâti sur une rythmique mécanique qui enchevêtre et scande trois moments et motifs narratifs différents, mais parallèles. Il y a, d'une part, le rythme de l'écoulement du liquide de la poche de perfusion que la femme applique à son mari à intervalles réguliers, tout comme l'instillation des gouttes de collyre, et qui épouse la cadence respiratoire au point de pouvoir servir d'unité de mesure d'un temps infini et vide :

Puis, elle verse le contenu du verre dans la poche de perfusion. Règle les gouttes, vérifie leur intervalle. A chaque souffle, une goutte. Une dizaine de gouttes après, elle revient. Son tchadari à la main (...). On l'entend partir avec ses deux enfants. Leur absence dure trois mille neuf cent soixante souffles de l'homme. Trois mille neuf cent soixante souffles au cours desquels rien d'autre n'arrive que les faits prédits par la femme (...). Quelques respirations plus tard, un garçon traverse la rue (...) (*idem*: 25s.)

D'autre part, le récit est également ponctué par l'égrenage du chapelet à l'intérieur, et la prière du muezzin à l'extérieur de la maison : « A l'aube, lorsque la voix éraillée du mollah appelle les fidèles à la prière, le bruit des pas traînants se fait entendre dans le couloir de la maison (...) » (*idem*: 32) ; « Un tour de chapelet s'achève. Quatre-vingt-dix-neuf grains. Quatre-vingt-dix-neuf fois '*Al-Qahhâr*' » (*idem*: 18).

Ce fait cautionne une poétique de l'espace (Bachelard, 1957: 172) narratif où s'opposent un intérieur féminin, « domestique », repli en phase avec ce que Gilbert

⁶C'est nous qui soulignons.

⁷C'est nous qui soulignons.

⁸C'est nous qui soulignons.

Durand désignait par « régime nocturne » (1969: 10-15), apparemment soumis, mais en rébellion latente : « Elle s'enferme dans une des chambres pour blottir son angoisse dans une solitude absolue » (Rahimi, 2008: 76), et un extérieur masculin, guerrier, oppresseur, dicté par les lois de la guerre et de la religion ; « régime diurne » selon Durand : « Dans la rue, on entend quelqu'un crier : 'Halte !' Puis un coup de feu » (*idem*: 111) ; « Dans la rue, les hommes s'époumonent : 'Allah-o Akbar !' » Ils courent. 'Allah-o...', et s'approchent de la mosquée » (*idem*: 40).

Par ailleurs, c'est le rythme narratif du monologue de la femme à la faveur de ses va-et-vient dans la pièce, de l'intrusion d'autres personnages d'occasion ou d'évocations du passé qui marque la temporalité condensée, quasi théâtrale, du texte. C'est ce monologue et son message, écrits par un homme, comme par procuration, et au nom de tant de femmes sans voix, qui retiennent notre attention critique. Inscrit dès l'épigraphe sous le signe de la centralité corporelle artaldienne, ce récit se veut un cri désespéré de liberté, voire de libération.

Quoi de plus paradoxalement et symboliquement significatif qu'un homme, taliban qui plus est, rendu « impuissant » par la guerre, pour devenir le confident muet et forcé d'une femme bafouée par des années de soumission et d'outrages ; pour lui servir de « pierre de patience » ! Cette pierre mythique, dont le père du guerrier malade, dans une douceur rare chez les hommes, a dévoilé, et l'histoire, et les pouvoirs à sa bru, est en fait une pierre sacrée, magique ; une « pierre noire » qui se trouve dans la Ka'aba à la Mecque (*idem*:88) et qui se signale comme « pierre pour tous les malheureux de la terre » (*ibidem*) ; « Livre-lui tes secrets jusqu'à ce qu'elle se brise... jusqu'à ce que tu sois délivrée de tes tourments » (*ibidem*).

On l'aura vite compris : l'homme chétif et impuissant deviendra sa « Syngué sabour » (*idem*: 90), capable d'écouter les malheurs d'une femme incomprise jusqu'à l'explosion finale. Et Dieu sait si elle en a, des malheurs ! Profitant de l'impuissance masculine, la femme épanche ses épreuves et dévoile ses secrets, invouables en d'autres circonstances.

Une femme afghane, musulmane, mariée de force dans sa jeunesse à un taliban, évoluant dans l'ombre d'un univers exclusivement mâle, prend une parole encore timide, puis se révèle entièrement devant l'instance masculine « pétrifiée » : « Le fait de tout dire. Tout te dire, à toi (...) je te disais tout ce que j'avais gardé sur le cœur (...) » (*idem*: 85). Chaque aveu s'avère une bravade à l'ordre établi, une audace chaotique face au cosmos social et religieux en vigueur, de telle sorte qu'il ne peut s'expliquer, pour la

femme ayant assumé son sort, que par un accès de folie ou la possession démoniaque : «Pardon !... C'est la première fois que je te parle ainsi... j'ai honte. Je ne sais vraiment pas d'où ça sort» (*idem*: 123) ; « Ce n'est pas moi. Non, ce n'est pas moi qui parle... C'est quelqu'un d'autre qui parle à ma place... avec ma langue. Il est entré dans mon corps... Je suis possédée. J'ai vraiment une démonsse en moi » (*idem*: 130).

Dès lors, Atiq Rahimi se fait un devoir, et un plaisir, de jouer avec des schèmes culturels de la culture islamique, et symboliques, inscrits dans la culture occidentale, pour dénoncer un univers irrespirable et hypocrite masculin dont les femmes, d'où qu'elles soient, sont les premières victimes silencieuses.

Ce faisant, c'est la construction de l'identité masculine, ou l'identité mâle en tant que construction sociale conventionnelle qui se voit mise en lumière (*cf.* Badinter, 1992: 73-147), dénoncée et généralisée en vue d'une solidarité fraternelle et sororale des genres que l'on semble appeler de ses vœux les plus utopiques : « Oh, ma *Syngué sabour*, quand c'est dur d'être femme, ça devient dur aussi d'être homme ! » (Rahimi, 2008: 152).

Et les épisodes à portée symbolique ne manquent pas dans ce récit déchirant à plus d'un titre, et qui étoffe tantôt le monologue confessionnel, mémoriel de la femme dans l'évocation de son passé, tantôt son comportement présent à l'égard des hommes. Et tout d'abord le rapport au père, emblème de la cruauté et de la violence ; personnage haï, incapable de manifester de la tendresse envers sa femme et ses filles, et obnubilé par ses cailles de combat : « Mon père, ce qui l'intéressait, c'était ses cailles, ses cailles de combat ! Je le voyais souvent embrasser ses cailles, mais jamais ma mère ni nous, ses enfants» (*idem*: 72).

L'abandon affectif prend vite l'allure d'une révolte jalouse irrépressible, voire d'une tentation de castration vindicative et symbolique du père. Aussi, l'épisode de l'ouverture criminelle de la cage aux cailles (suppôt sexuel paternel) devant le chat peut-il être lu en tant qu'acte castrateur détourné et de vengeance : « Un moment d'extase. Mais vite, j'ai ressenti un sentiment de jalousie. Je voulais être le chat, ce chat se délectait de la caille de mon père » (*idem*: 75). D'autant plus que, - rapprochement sexuel non négligeable -, le père a coutume de porter « sa caille » très près de son sexe : « Avec la main gauche, il tenait la caille et la caressait sur sa robe, *juste au niveau de son machin*, laissant ses petites pattes sortir entre ses doigts ; et avec l'autre main, il lui

caressait le cou *d'une manière obscène* »⁹ (*idem*: 73). La femme, en manque d'affection, reprendra ce rapprochement symbolique pour qualifier le sexe impuissant de son mari inconscient : « 'Je ne l'avais jamais touchée comme ça ... ta caille !' Elle rit. 'Est-ce que tu peux ... ?' Elle met sa main à l'intérieur du pantalon de l'homme. Son autre main se perd entre ses propres cuisses » (*idem*: 145).

De même, la propension belliqueuse des hommes, et qui les rend absents, distants et incapables de saisir l'univers et le régime féminins, peut s'interpréter à l'aune d'une perspective culturelle, telle que la présente Elisabeth Badinter, en termes de construction masculine du mâle par l'initiation guerrière et le sevrage d'avec le cocon maternel et la mise à distance par rapport au monde féminin (*cf.* Badinter, 1992: 110-121). Elle s'apparente à une initiation indispensable pour atteindre au statut masculin et au droit à la domination sur les femmes, objet paradoxalement sans intérêt : « Il y a des moments où j'ai l'impression que c'est dur d'être un homme. Non ? Elle marque un temps d'arrêt. Pour réfléchir ou attendre une réponse » (Rahimi, 2008: 121s). Elle sème, par ailleurs, l'incompréhension culturelle des genres : « Vous les hommes ! quand vous avez des armes [extension ou substitut masturbatoires pénien], vous oubliez vos femmes » (*idem*: 72).

On comprend mieux, dès lors, la misère et la frustration sexuelles des femmes, vouées à faire semblant d'être heureuses, d'aimer leurs maris et d'avoir du plaisir. En fait, le personnage principal de *Pierre de patience* avoue les fondements hypocrites de la société islamique dans laquelle elle se doit d'évoluer, mais son message vise une condition féminine généralisée : « Rappelle-moi le nombre de nuits où tu m'as baisée en me laissant à ma ... à mon désarroi ... Ma tante n'a pas tort de dire que ceux qui ne savent pas faire l'amour, font la guerre » (*idem*: 122).

La tante et le père de l'homme (son beau-père) sont les deux seuls êtres humains à avoir échappé à cette logique conventionnelle de l'hypocrisie et du mensonge. De ce fait, ils en sont devenus marginaux ou suspects : « J'ai eu deux maîtres dans ma vie, ma tante et ton père » (*idem*: 102). La tante avait fui la honte de la stérilité assumée de force, la répudiation forcée, les abus de tous genres avant de feindre la mort pour renaître ailleurs comme femme consciente de la condition féminine, et véritablement solidaire : « ' Et aujourd'hui, c'est cette tante qui m'a recueillie. Elle aime mes enfants. Et les filles l'aiment aussi ' » (*idem*: 105). Le beau-père se montre un homme sensible et

⁹C'est nous qui soulignons.

compréhensible aux drames féminins du pays. Sa sagesse se traduit notamment dans son penchant pour le conte et la condition humaine dans ses tragédies et ses mythes universels (cf. *idem*: 106-111). Pas étonnant qu'il soit placé au ban de la société : « Tes frères le traitaient comme un fou. Tout simplement parce qu'il était parvenu à une grande sagesse. Personne ne le comprenait » (*idem*: 115).

Et la femme, profitant de l'ineptie et de l'innocuité de sa « pierre de patience » d'évoquer, dans un crescendo d'audace et de dramatisme, des épisodes-clés d'une existence soumise et malheureuse : le fait que, pour éviter l'opprobre de la stérilité assumée, elle ait dû coucher avec un autre homme pour tomber enceinte : « ' Parce que cette enfant n'était pas de toi ! ' » (*idem*: 149).

Le fait qu'elle ait eu ses règles lors de sa nuit de noces ; ce qui a servi de preuve publique de sa virginité pré-nuptiale (cf. *idem*: 43) ; bravade répétée des lois masculines régissant l'abject et la souillure (cf. Kristeva, 1980: 63-65) : « Tu as eu tout le plaisir du monde... mais lorsque tu t'es levé pour te laver, tu as aperçu du sang sur ta queue (...) J'avais fait de toi un impur » (Rahimi, 2008: 44).

Le fait, enfin, qu'elle accepte de se faire passer pour une prostituée pour s'assurer de la tolérance des Talibans ; ce qui lui en apprend pas mal sur la condition masculine et ses ambiguïtés. Son seul « client » n'est-il pas un jeune garçon inexpérimenté et, qui plus est, bègue, dissimulant mal sa peur immémoriale de la femme et son impuissance fondamentale devant ses pouvoirs : « ' (...) il ne faut pas se moquer de leur machin ... car ils lient leur virilité à leur queue qui bande, à sa longueur, à la durée de leur éjaculation, mais... (...) ' » (*idem*: 128).

Entre ces moments d'aveu et de souvenir, le récit est ponctué de textes poétiques brefs et liturgiques, sémantiquement et imagologiquement très condensés, à la façon des haïkus : « Un cri. // Des gémissements. // De nouveau, le silence. // De nouveau, l'immobilité. // Que des souffles. // Longs. // Et lents » (*idem*: 145). Par ailleurs, un motif le parcourt qui pointe une mise en abyme libertaire de l'écriture émancipatrice face au pouvoir théocratique mâle. Polysémique, le signet en plume de paon dans le Coran de la femme, irrémédiablement perdu à la fin, mais dont elle poursuit la quête sisyphienne, représente l'espoir fragile placé dans l'écriture tout court face au texte sacré, à l'Écriture : « ' (...) Il faut que je vous raconte à vous une fois pour toutes l'histoire de la plume de paon. ' Sa voix perd de sa douceur. ' Mais d'abord, il faut que je la récupère ... oui, c'est avec cette plume que je vais écrire le récit de toutes ces voix

qui jaillissent en moi (...) ’ » (*idem*: 147) ; face au discours opaque et oppresseur du texte et des préceptes coraniques.

A cet égard, et ce malgré un souci entretenu d'imprécision des repères géo-temporels du récit, l'imposition mâle et intégrale de la charia, loi islamique bien plus restrictive pour les femmes que pour les hommes, permet de situer la matière diégétique dans la foulée de la prise du pouvoir des Talibans en Afghanistan : « Mais, depuis que vous avez proclamé *cette nouvelle loi* dans le pays, lui [le mollah] aussi, le pauvre »¹⁰ (*idem*: 41) et explique, pour une large part, le champ sémantique récurrent associé au silence et à la résignation féminine qui rythme tout le roman et qu'il serait vain de reproduire ici. Tout n'est que silence, résignation, cris étouffés, gorge nouée, voix retenues et soumission, mais aussi rage latente : « Sa rage cherche sa voix dans sa gorge » (*idem*: 30).

Mais le message du personnage principal féminin, « la femme », colporté sous la plume d'un homme – écrivain, résonne comme un cri d'espoir pour l'avenir. On y entrevoit la possibilité d'une réconciliation et d'une solidarité renouvelées des genres ; d'une convivialité égalitaire et sororale. Une utopie en pays musulman ? Un mirage en contexte islamique alors que ce combat se poursuit au-delà du féminisme en Occident ? Pas si sûr !

Le dénouement fantastique du roman fait présager d'une chance pour le dialogue égalitaire entre les sexes. Une fois produite la catharsis de la femme sur sa « pierre de patience », c'est-à-dire l'homme, celui-ci se réveille, se ressaisit et un combat mythique éclate qui mime l'orgasme et impose la parité simultanément ontologique et existentielle des deux sexes : « La femme expire. // L'homme inspire. // La femme ferme les yeux. // L'homme demeure les yeux égarés » (*idem*: 154). D'ailleurs, Allah n'est dit-il pas pluriel dans ses invocations. Il est tantôt « *Al-Qahhâr*, le Dominateur » (*idem*: 20) et mâle ; tantôt « *Al-Sabour*, le Patient » (*idem*: 152) et féminin, alors que la « patience » s'impose comme fil conducteur du récit et du message et que la « domination » s'efface comme un espoir ou une attente d'un monde autre : « ‘ *Al-Qahhâr...*’ s'éloigne. // ‘ *Al-Qahhâr...*’ devient faible. // ‘ *Al...*’ imperceptible. // Disparaît » (*idem*: 21).

¹⁰C'est nous qui soulignons.

Références bibliographiques

- AA.VV. (2007). « Pour une ‘ littérature-monde ’ en français » in *Le Monde* (15 mars).
- BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.
- BADINTER, Elisabeth (1992). *XY de l'identité masculine*, Paris: Odile Jacob.
- BENIAMINO, Michel (2003). « La Francophonie littéraire » in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études francophones : état des lieux*. Lille : Université Lille 3, pp. 15-24.
- COMPAGNON, Antoine (2008). *Le souci de la grandeur*. Paris: Denoël.
- D'HULST, Lieven (2003). « Quel(s) centre(s) et quelle(s) périphérie(s) ? » in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 85-98.
- DOMENACH, Jean-Marie (1995). *Le crépuscule de la culture française ?* Paris: Plon.
- DUFOUR, Christian (2006). *Le défi français*. Québec: Septentrion.
- DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod.
- GAUVIN, Lise (2003). « La notion de surconscience linguistique et ses prolongements » in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 99-112.
- GRUTMAN, Rainier (2003). « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », in L. D'Hulst & J-M. Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*. Lille: Université Lille 3, pp. 113-126.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil.
- LE BRIS, Michel & ROUAUD, Jean (dir.) (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- MORRISON, Donald (2008). *Que reste-il de la culture française ?* Paris: Denoël.
- RAHIMI, Atiq (2008). *Syngué sabour. Pierre de patience*. Paris: P.O.L.