

Date de soumission : 08/05/2021 ; Date d'acceptation : 01/06/2021 ; Date de publication : 30/06/2021

VOIX DU CORPS, CORPS DE LA VOIX DANS SYNGUÉ SABOUR, PIERRE DE PATIENCE D'ATIQ RAHIMI

VOICE OF THE BODY, BODY OF THE VOICE IN SYNGUÉ SABOUR, PIERRE DE PATIENCE BY ATIQ RAHIMI

SIDI YACOUB Aïcha¹

Université Belhadj-Bouchaib, Ain-Témouchent / Algérie
sidiyacoub2019@gmail.com

Résumé : Cet article a pour objectif l'étude de la voix et du corps qui s'y révèle dans le roman d'Atiq Rahimi, *Syngué Sabour, Pierre de Patience*. Nous identifierons au départ les mécanismes scripturaux permettant la présentification de la voix féminine dans la matérialité de l'écriture, pour ensuite nous intéresser aux fonctions et aux valeurs de l'agir par la voix dans cette dialectique de la rencontre corporelle entre le féminin et le masculin que l'écriture rahimienne essaye d'entretenir afin qu'advienne une dénonciation symbolique et effective de la domination du système phallogratique.

Mots-clés : Voix, corps féminin, écriture, phallogratie, Atiq Rahimi

Abstract : This article aims to study the voice and body that is revealed there in Atiq's Rahimi's novel *Syngué Sabour, Pierre de Patience*. We will initially identify the scriptural mechanisms that depict the female voice in various literary writings. Then, we will investigate the voice's accomplishment through different functions in the corporal encounter between the male and the female which Rahimi's work tries to maintain in order to achieve an emblematic and an effective denunciation of the phallogratie domination system.

Keywords: Voice, female body, writing, male domination, Atiq Rahimi

* * *

En avril 2013, à la salle de cinéma de Rieupeyroux (France), l'écrivain franco-afghan Atiq Rahimi, le temps d'une rencontre avec son public, lit des poèmes pachtones, une poésie populaire faite par des voix féminines, venue tout droit d'un Afghanistan épuisé par de longues années de guerre et de désœuvrlements culturels sévères liés au totalitarisme des Taliban. Cette récitation des landay se voulait pour l'écrivain, dévoilement d'un héritage littéraire afghan essentiellement oral² à travers lequel la parole féminine échappe triomphalement des interdits et de la censure.

¹ SIDI YACOUB Aïcha : sidiyacoub2019@gmail.com

² Il ne faut pas oublier que cet engouement pour la voix chez Rahimi a une raison bien particulière : sa vie s'est alimentée aux sources d'une l'oralité multiple et riche et de l'expérience de la voix qui en découle. La spécificité culturelle de son pays d'origine, l'Afghanistan, l'a mené, très tôt, à apprécier justement

Toute la problématique rahimienne de l'écriture réside dans le fait d'accorder une voix à ceux qui n'en ont pas et de façonner de la sorte une tribune scripturale à partir de laquelle peut advenir la parole d'un peuple opprimé. Il faut dire que la violence dans laquelle a sombré l'Afghanistan émane surtout du tarissement des voix et par là même, de la privation de la parole. C'est ainsi que chez Atiq Rahimi, libérer l'individu, c'est lui apprendre à renouer avec l'usage salvateur de la parole individuelle non assujettie à la loi du groupe, mais c'est surtout, apprendre à retrouver la parole des mères, voix des origines, réconfortante et particulièrement humanisante : « Parce que les gens ont des problèmes émotionnels, sexuels, parce que les talibans étaient souvent des orphelins de guerre placés dans des écoles militaires, qui n'ont pas eu de rapports avec les femmes. Vous ne créez que des monstres avec des gens privés d'amour ». ³

Le roman *Syngué Sabour, Pierre de Patience* publié en 2008 et qui obtient le prix Goncourt la même année, constitue justement un bel exemple de cette écriture rahimienne accordant le primat à la voix. Ce texte écrit pour la première fois en langue française après trois romans écrits en persan, traite de l'émergence salvatrice d'une voix féminine des décombres d'un quotidien malheureux et pénible. Cette voix s'exerçant à travers une économie imposante de la voix, encourage le corps qui la porte à profiter d'une façon effective et symbolique d'un recouvrement de liberté contre « la castration linguistique » imposée par la phallocratie et les dictats sociaux.

C'est cette problématique du va-et-vient entre voix et corps dans *Syngué Sabour, Pierre de Patience* que nous tenterons d'explorer et d'approfondir à travers ce présent article, en essayant dans une approche discursive et stylistique d'interroger la voix tombée du corps et de voir pour quelles finalités l'écriture s'évertue à représenter et à faire entendre fortement l'instrument vocal de ce corps féminin mis à l'épreuve face l'expérience du genre. Mais avant d'entamer notre travail d'analyse, un petit préambule théorique sur la voix s'impose.

1. Au commencement était la voix

La voix est l'ensemble des qualités sonores de la parole engendrées par la mobilisation des organes de la respiration. Mais pas seulement, car dans ce processus complexe qu'est le déplacement transformateur du souffle à partir des poumons - pour s'imprégner de vibrations des cordes vocales et de résonances induites par la gorge et les cavités de la face (bouche, nez, sinus), - jusqu'à sa propulsion vocalique en-dehors du corps par les lèvres, la voix s'affirme « à la fois comme émission, émanation du corps puis corps elle-même. » (C. Effoh, 2013 : 44) Autrement dit, en deçà de cette logistique anatomico-physiologique, l'acte communicationnel et social qu'engendre la voix, est destiné à nous faire vivre notre corporéité à travers la rencontre avec autrui, cet auditeur que l'on

une mosaïque des peuples où différentes religions, langues (dialectes) et cultures se mêlent et se côtoient. L'œuvre de l'écrivain d'ailleurs est elle-même pétrie par cette dialectique du mélange des voix : de la culture persane au soufisme en passant par le bouddhisme, l'écriture rahimienne abrite non seulement les spécificités identitaires de son pays d'origine, mais également les genres oraux tels que le conte, la poésie populaire et la sagesse ancestrale où l'oralité de la collectivité engendre des individus en plein performance de leurs propres voix singulières.

³ TREMBLAY O. 2013. « Atiq Rahimi poète et cinéaste » dans *Le devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/380073/atiq-rahimi-poete-et-cineaste>, consulté le 22 novembre 2020,

s'efforce d'atteindre, de soumettre par la voix, une voix du corps émanant, il ne faut pas l'oublier, des limbes de la mémoire, des cicatrices passées, de l'intime, de l'indicible de notre condition humaine.

Pour s'en convaincre, il suffit de voir comment les êtres humains s'acharnent à maîtriser la voix, à la discipliner pour que rien du corps intime ne transparaisse au-dehors et ne mine ainsi le bon déroulement du processus communicationnel verbal et non-verbal, mais bien souvent l'instrument vocal de notre corps peut nous trahir : sous le faix d'émotions et de sensations, la voix peut casser, s'enrouer, trembloter, devenir à peine audible ou au contraire, s'affirmer nerveuse, forte, tonitruante. Et dans les cas les plus extrêmes, se taire, se réfugier dans un silence implacable que pour mieux se protéger du monde extérieur.

Vecteur du langage et instrument de musique des plus authentiques, la voix peut se décliner aussi en une panoplie impressionnante de productions sonores (gazouillis et babillages du bébé, balbutiement, cri, soupirs d'amoureux, cri du guerrier, chants...), ces morceaux de corps-voix où le sens, en dehors du langage, jaillit pour solliciter/défier le monde. De plus, l'être humain dispose de la voix avant même l'apprentissage de la parole. Et de la naissance jusqu'à la mort, la voix humaine ne cessera pas d'évoluer (elle subit les fluctuations de l'âge et l'état de santé), de s'adapter au grès des situations du moment (sensuelle, autoritaire, soumise, geignarde...) Et à l'instar du corps sexué, elle est programmée biologiquement et socialement à préciser les contours de la différence sexuelle et genrique entre le féminin et le masculin.

C'est cette richesse de la voix qui fascine. En effet, les scientifiques et les penseurs considèrent la voix comme un terrain d'investigation toujours en mouvement, siège de questionnements incessants où chaque tentative d'approche se heurte à la polymorphie de la voix. Aussi, les efforts définitoires mettent en œuvre une notion de la voix qui ne se construit plus à partir d'acceptions permanentes, figées, mais d'un processus définitoire en effervescence, car cet objet complexe se veut à la croisée de plusieurs discours, regards scientifiques et expressions artistiques (art plastique, littérature, musique, peinture...) :

La voix a une présence surabondante : son problème n'est pas le vide, c'est le trop-plein. Le recours aux définitions et aux exemples des dictionnaires, l'inventaire des contextes d'occurrence - qu'ils soient attestés ou simplement possibles (si grande est l'ouverture du mot et si nombreuses sont ses valeurs) - font apparaître une telle richesse que le lexème-figure devient un mot vedette, une sorte de star lexicale dont la prégnance se mesure au nombre et à la variété de ses atours. (Quéré, 2001:15)

Au demeurant, il est intéressant de souligner que la voix dérange. « Familiale et étrangère » (Quéré, 2001:14), impossible à saisir dans sa totalité, la voix nous perturbe au plus profond de nous-mêmes. Car une fois qu'elle est séparée du corps qui l'a faite naître, elle se trouve une existence propre chez l'auditeur : elle nous appartient plus, elle est autre.

2. Visibilité de la voix, voix de la visibilité

Dans *Syngué Sabour, Pierre de Patience*, c'est une femme qui s'affirme comme héroïne incontestée de l'histoire : il nous est raconté comment « quelque part en Afghanistan ou ailleurs », une femme prend soin de son époux plongé dans un état comateux. Cet homme, soldat taliban blessé à la tête par balle depuis 3 semaines par l'un des hommes de sa

milice, devient impuissamment inerte, muet et inconscient et du coup dépendant des soins rudimentaires que son épouse a pu lui prodiguer malgré le danger imminent des combats incessants dans les rues de la ville.

L'exiguïté spatiale de la chambre où est allongé l'homme sur un matelas de fortune, s'instaure comme espace ultime du récit car le narrateur ne la quitte jamais. En effet, toute l'histoire est cantonnée dans cette chambre où les informations délivrées au lecteur, sont régies par un narrateur qui n'a pas accès à ce qui se déroule à l'extérieur. Ce faisant, c'est seulement par le truchement de l'ouïe narrative de cette focalisation externe que les affres des combats dans les rues parviennent au lecteur : « Loin, quelque part dans la ville, l'explosion d'une bombe. Violente, elle détruit peut-être quelques maisons, quelques rêves. On riposte. Les répliques lacèrent le silence pesant de midi, font vibrer les vitres (...) » (Atiq Rahimi, 2008 : 8)

Cette spécificité de notre texte qui relate et confronte les sons de l'intériorité de la chambre où la femme s'active pour veiller sur son mari et les sons extérieurs à la chambre où la mort fait rage, installe une économie de l'audible par laquelle la voix prend toute son importance.

En effet, c'est par la parole et la voix qui l'impulse que le personnage féminin est présentifié en premier lieu dans la diégèse. L'anonymat (le personnage est désigné par les seules dénominations « la femme », « la mère ») et le portrait physique lapidaire de la femme, laisse place à une plus grande latitude au discours. Autrement dit, l'instance narrative, plutôt que chercher à fabriquer le personnage en faisant appel à une caractérisation et une onomastique conséquentes, délègue ce travail de la représentation à l'énonciation du personnage et aux manifestations vocales qu'elle implique.

L'amorce de cette prise de parole dans notre texte coïncide avec le moment où la femme devient éperdue d'inquiétude de voir son époux toujours inerte. Cette peur motivée par l'appréhension d'être livrée à elle-même, elle et ses deux petites filles face à la réalité d'une société misogyne et belliqueuse, la mène à user de sa voix en espérant réveiller le comateux :

Elle se baisse encore pour chuchoter : « Au nom d'Allah, fais-moi signe pour me dire que tu sens ma main, que tu vis, que tu reviens à moi, à nous ! Juste un signe, un petit signe pour me donner de la force, de la foi. » Ses lèvres tremblent. Elles supplient : « Juste un mot... », glissent et effleurent l'oreille de l'homme. « J'espère au moins que tu m'entends. » Sa tête se pose sur l'oreiller (...)

Perdue, elle grommelle : « Je n'en peux plus. »

Après un soupir exaspéré, elle se lève subitement, et répète en haussant la voix : « Je n'en peux plus... » Abattue. « Du matin au soir, réciter sans arrêt les noms de Dieu, je n'en peux plus ! (Rahimi, 2008 : 9)

Ici, chuchoter, supplier, grommeler, soupiner d'une façon exaspérée, hausser le ton sont autant d'indications d'une voix authentique car corporelle émergeant loin des interdits conversationnelles qu'elle subissait d'habitude. Même la négation dans la phrase qui est répétée trois fois dans ce texte (« Je n'en peux plus. ») institue un désir déterminé à dire l'inavouable d'un corps féminin lassé de subir le mutisme pénible sans rien faire.

Il faut dire que le mari en « dix ans et demi de mariage et trois ans de vie commune » (Rahimi, 2008 : 30) n'a jamais pris le temps « d'écouter » et « d'entendre » (Rahimi, 2008 : 30) ce que sa femme avait à lui dire. Effectivement, cette union a été, dès le départ, sous

le signe du silence et de la réclusion : lors de la cérémonie du mariage, la femme s'est mariée avec lui en son absence et soumise au statut de « jeune mariée vierge » (Rahimi, 2008 : 31), elle a été empêchée de rendre visite à ses copines et à sa famille ; elle devait attendre encore trois années pour que son mari ne revienne du front. Mais après ce retour tant attendu, les choses n'ont pas changé pour autant car ce soldat est resté l'éternel absent qui ne se souciait guère que de son arme : « Et toi, l'air absent, arrogant, tu étais ailleurs. Elle est bien vraie, la parole des sages : Il ne faut jamais compter sur celui qui connaît le plaisir des armes ! » (Rahimi, 2008 : 31)

« Prétentieux, arrogant, violent (...) » (Rahimi, 2008 : 37), l'homme s'est emmuré dans le silence et le refus de communication avec son épouse dès la reprise des armes. Et ironie du sort, il fallait qu'il se taise par les armes (la balle qui s'est logée dans sa nuque lors d'un combat avec un soldat de sa propre milice) pour que jaillisse enfin la voix de la femme. Voilà enfin des identités sexuées et sociales qui s'inversent symboliquement à travers l'écriture afin qu'advienne l'autonomisation d'une voix féminine : la femme parle et l'homme se tait⁴. Il ne faut pas oublier qu'en Afghanistan, société fortement patriarcale, la voix féminine est honnie car considérée comme source de désordre charnel menaçant la stabilité de la société. Le *Purdah*, code de l'honneur que les Pachtoues considèrent comme sacré, a été justement instrumentalisé par le régime Taliban afin de durcir les interdits et les tabous au sujet du corps et de la voix des femmes : les femmes de tous âges doivent obéir aveuglément en dissimulant toute féminité en elles sous un voile d'anonymat déshumanisant. Ces barrières draconiennes érigées entre les sexes visent, donc, à renvoyer les femmes au statut d'être inférieur et nuisible. Dès lors comment ne pas voir en cet ordre social, la manifestation d'une détestation la plus archaïque et la plus égoïste de l'homme vis-à-vis des femmes qui sont devenues à cause de cette maltraitante inhumaine « des objets sexuels, des mutilées, battues et humiliées constamment avec un gout de surenchère. » (E. Denis, 2007 : 14)

Il est important de signaler que dans notre texte une autre voix féminine déjoue symboliquement cette assignation au silence : la vieille voisine à la toux rauque. Celle-ci apparaît à plusieurs endroits du récit avec insistance. Elle est reconnaissable à sa voix qui chante toujours et à ses accès de toux qui sont interminables. A un moment du texte, l'apparition de ce personnage sénile et sans protection après une explosion violente emportant sa maison et celles d'autres voisins, accentue d'une manière très forte l'image du féminin échappant aux stéréotypes de la femme silencieuse.

On entend les quintes de toux de la voisine qui lacèrent le silence de cet après-midi, comme elles déchirent sa poitrine. Elle doit marcher sur les décombres des murs (...) Elle tousse et marmonne un nom inaudible. Elle tousse (...) Sans réponse aucune. Elle appelle, elle tousse. Elle n'attend plus. Elle ne marmonne plus. Elle chantonne quelque chose (...) On l'entend toujours chantonner, malgré le bruit de la rue. Le bruit des bottes. Les bottes de ceux qui se sont munis d'armes. (Rahimi, 2008 : 23-24)

⁴ Annie Leclerc a justement souligné comment les hommes ont institué « une parole pour tous » (Leclerc, 1974 : 22) à travers laquelle la parole féminine est vouée à la méconnaissance et au silence. Pour elle, tout appartient aux hommes. Ceux-ci ont investi abusivement tous les espaces du pouvoir discursif : « Qui parle dans les gros livres sages des bibliothèques ? Qui parle au Capitole ? Qui parle au temple ? Qui parle à la tribune et qui parle dans les lois ? (...) Le monde est la parole de l'homme. » (Leclerc, 1974 : 22)

La toux, ici, n'est pas seulement l'attribut d'un corps malmené par l'âge et la maladie, mais elle est indice d'une blessure du corps se situant bien au-delà de l'anomalie anatomique. La toux telle qu'elle est mise en scène à travers la répétitivité (« elle tousse »), traduit les traumatismes féminins que les mots n'ont jamais pu révéler : le corps indicible a trouvé à travers cette émission vocalique dérangeante une voie sûre pour s'exprimer.

Cette toux persistante a réussi donc à perturber le bruit de la rue pour signifier son existence douloureuse contre le silence et la peur. Et paradoxalement, le chant qui accompagne cette détresse corporelle rend la vieille voisine plus audible, plus visible encore malgré le bruit hostile de « ceux qui se sont munis d'armes ». Ce chant, « c'est la voix mêlée avec le lait. » (H. Cixous, 1975 : 173) c'est la trace irréductible de la mère dans chaque femme, parcelle d'une mémoire du corps renouant avec son essence originelle, « un avant-corps » se soustrayant magistralement à la loi du père et du groupe.

C'est cette détermination de vouloir se faire entendre à tout prix qui anime le corps de l'épouse du comateux tout le long du roman : l'exacerbation face au mutisme continu de l'homme va mener inévitablement la femme à une volubilité à la forme monologale toujours ascendante, dans un acte confessionnel procédant par étapes, allant donc de simples souvenirs malheureux, à l'expression d'amour et rancœur envers l'époux et aboutissant finalement à la révélation de sa détresse de femme qui a des secrets coupables (la stérilité de l'époux et sa relation extraconjugale lui permettant d'avoir deux filles pour ne pas subir le sort de sa tante qui a été répudiée). Et il faut noter qu'à chaque fois que la femme entreprend de parler à son époux, le narrateur prend soin de décrire son langage vocal et corporel afin d'insister justement sur cette mutation de la voix féminine se libérant des carcans du silence au fur et à mesure.

Observons cet exemple :

Elle murmure : « Mais... mais pourquoi je lui raconte tout ça ? » Accablée par ses souvenirs, elle se lève lourdement. « Je n'ai jamais voulu que quelqu'un le sache. Jamais ! même pas mes sœurs ! » Contrariée, elle quitte la pièce. Ses craintes résonnent dans le couloir : « Il me rend folle ! il me rend faible ! il me pousse à parler ! à avouer mes fautes, mes erreurs ! Il m'écoute ! il m'entend ! (...) De sa gorge sèche, sourd une voix blanche : « Mais qui es-tu ? » (...) « Pourquoi Dieu n'envoie-t-il pas Izra'el pour en finir une fois pour toutes avec toi ? ! » demande-t-elle d'un coup. « Qu'est-ce qu'il veut de toi ? » Elle lève la tête. « Qu'est-ce qu'il veut de moi ? ! » Un timbre grave assombrit sa voix. « Il veut te punir ! me dirais-tu. » Elle fait « non » de la tête et dit d'une voix plus claire : « Détrompe-toi ! C'est peut-être te punir, toi ! Il te garde vivant pour que toi, tu voies ce que je suis capable de faire de toi, avec toi. Il est en train de faire de moi une démons... pour toi, contre toi ! Oui, je suis ta démons ! en chair et en os ! (Rahimi, 2008 : 36)

Dans ce fragment du monologue de la femme, le corps agité, les exclamations surabondantes, les interpellations récurrentes adressées au « tu », les variations vocaliques accompagnent soigneusement les paroles prononcées, soulignent le changement triomphant du statut de la femme, d'une simple écouteuse docile qu'elle a été à femme qui parle corporellement, « démons » subvertissant à la fois les limites personnels et les dictats sociaux. Les paroles d'Hélène Cixous s'appliquent parfaitement à ce personnage féminin que Atiq Rahimi a libéré enfin à travers la voix émanant directement du corps :

Écoute parler une femme dans une assemblée (si elle n'a pas douloureusement perdu le souffle) : elle ne « parle » pas, elle lance dans l'air son corps tremblant, elle se lâche, elle vole, c'est toute entière qu'elle passe dans sa voix, c'est avec son corps qu'elle soutient vitalemment la « logique » de son discours : sa chair dit vrai. (H. Cixous, 1970 : 12)

3. Le voix et le souffle dans le délire de la rencontre

À la lecture de *Syngué Sabour*, *Pierre de Patience*, nous sommes frappés par la conjugaison diégétique opérée entre la voix féminine et le souffle masculin. En effet, l'injonction du Mollah stipulant que pour faire revenir l'homme de son coma, il fallait réciter chaque jour un des quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah dans l'ordre, devient prétexte pour la femme d'égrener son chapelet et sa voix en observant la cadence du souffle de son époux :

Seize jours que je vis au rythme de ton souffle. » Agressive. « Seize jours que je respire avec toi. » Elle fixe l'homme. « Je respire comme toi, regarde ! » (...) « Même si je n'ai pas la main sur ta poitrine, je peux maintenant respirer comme toi. » Elle se courbe vers lui. « Et même si je ne suis pas à tes côtés, je respire au même rythme que toi. » Elle s'écarte de lui. « Tu m'entends ? » Elle lance des cris : « Al-Qahhâr » et recommence à égrener le chapelet (...) « Je peux même te dire qu'en mon absence, tu as respiré trente-trois fois. » Elle s'accroupit. « Et même là, en ce moment, lorsque je te parle, je peux compter tes souffles. » Elle lève le chapelet pour le tenir dans le champ incertain du regard de l'homme. « Voilà, depuis mon arrivée, tu as respiré sept fois. (Rahimi, 2008 : 9)

Ces quelques lignes montrent combien la respiration de l'homme est vitale aux yeux de la femme : la femme, rendue à l'angoisse et à la solitude, se raccroche désespérément au seul signe de vie, la respiration. Le comptage du nombre de souffles instaure ainsi une communication avec l'époux, activité que la femme peut partager avec lui sans qu'il faille passer par un dialogue effectif. Et paradoxalement, l'homme se doit d'être maintenu dans cet état silencieux pour que son souffle puisse continuer à échanger avec la voix féminine. Cette communion s'érigeant entre la voix féminine et le souffle masculin est encore un moyen, pour Atiq Rahimi, d'asseoir un remaniement symbolique de la relation genrique. Il faut savoir que le souffle est consubstantiel à la voix : il constitue la racine et le moteur de celle-ci. Et ces deux élans du corps ainsi rapprochés dans notre texte, œuvrent à désamorcer les rivalités et oppositions qui parasitent les rapports au sein du couple. Autrement dit, le masculin et le féminin y sont invités à se compléter, à échanger, là où l'un n'a plus la capacité à parler, à agir, l'autre prend le relai pour laisser le langage de la tendresse et de l'amour triompher des inégalités et des interdits fallacieux érigés par la société phallogocentrique. « C'est sur le couple qu'il faudrait travailler toujours (...) » (Cixous, 1976 : 7) a affirmé Hélène Cixous pour insister justement sur l'importance d'un renversement durable des représentations stéréotypées de l'amour et de l'opposition entre le masculin et le féminin en couple.

Cette symbolique de la rencontre est poussée plus avant quand la femme entreprend de faire de son époux sa syngué sabour, cette pierre de patience qui, selon la culture persane, une fois engorgé de péchés de ceux qui lui parlent, explosera en miettes pour faire advenir l'expiation. Effectivement, loin d'être un simple instrument, le souffle masculin s'habille d'une signification sacrée dans l'événement de la confession féminine. « Ton souffle est suspendu au récit de mes secrets. » (Rahimi, 2008 : 40) déclare la femme pour dire combien ce souffle est indéniablement pour elle le commencement et l'aboutissement de « la révélation du corps », lieu ultime où sa voix confessionnelle est enfin apaisée afin qu'advienne la rencontre heureuse avec son homme au-delà de la culpabilité. De la sorte, Atiq Rahimi n'aura fait que rappeler métaphoriquement que le mot « souffle » constitue la racine étymologique de « spiritualité », racine latine spir- qui signifie souffle.

En guise de conclusion, nous dirons que le roman d'Atiq Rahimi, *Syngué Sabour, Pierre de Patience*, est bien un roman de la voix par excellence. Ce roman fait de voix et du corps qui s'y révèle un paradigme à une écriture dénonciatrice échafaudant une saisie renouvelée de la femme fictionnelle. Nous avons pu justement montrer comment le corps de la femme arrive à impulser sa performance vocalique et discursive contre le silence imposé par le pouvoir masculin et les dictats sociaux. Nous avons pu aussi mettre en relief la manière avec laquelle s'érige un terrain d'entente entre la voix féminine et le souffle masculin, lieu symbolique de la rencontre corporelle entre le féminin et le masculin en dehors des interdits pratiqués par la loi du père et du groupe. « Ta gueule, assieds-toi et écoute-moi. »⁵, cette phrase de Rahimi au sujet de l'héroïne de son roman, résume bien ce besoin impératif de libération concrète de la voix et du corps que les femmes ressentent face au monde phallogocentrique refusant à l'être féminin son accession au rang de Sujet au même titre que l'homme.

Références bibliographiques

- ARMAN L.-K. 2008. « Le français est sorti de moi » dans *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/culture/francais-sorti-moi>, consulté le 22 novembre 2020
- CIXOUS H. 1970. « Le sexe ou la tête ? » dans *Les Cahiers du GRIF*. N° 13. p. 5-15
- CLEMENT C. et CIXOUS H. 1975. *La Jeune Née*, UGE ? Paris. UGE
- DENIS E. 2007. *Afghanistan bleu : voyage d'une touriste en Afghanistan*. Publibook. Paris
- EFFOH C.-E. 2013. « Les nouveaux habits » de l'oralité chez les romanciers ouest-africains de la seconde génération » dans *Littérature africaine et oralité*. BAUMGARDT U. et DERIVE Jean (dir.). KARTHALA Éditions. Paris. p. 40-52.
- LECLERC A. 1974. *Parole de Femme*. Grasset. Paris
- QUÉRÉ H. 2001. « La voix est -elle saisissable ? » dans *Puissances de la voix: corps sentant, corde sensible*. SEMIR B. et PARRET H. (dir.). Presses Univ. Limoges, PARIS. p.13-25.
- RAHIMI A. 2008. *Syngué Sabour, Pierre de Patience*. P.O.L. PARIS
- TREMBLAY O. 2013. « Atiq Rahimi poète et cinéaste » dans *Le devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/380073/atiq-rahimi-poete-et-cineaste>, consulté le 22 novembre 2020,

⁵ ARMAN L.-K. 2008. « Le français est sorti de moi » dans *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/culture/francais-sorti-moi>, consulté le 22 novembre 2020