

Le Corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines

Studies on Performing Arts & Literature of the Islamicate World

Series Editors

Li Guo (*University of Notre Dame*)
Richard Jankowsky (*Tufts University*)
Margaret Litvin (*Boston University*)

Advisory Board

Walter Armbrust (*Oxford*)
Marvin Carlson (*CUNY-GC*)
Matthew Isaac Cohen (*Royal Holloway*)
Nacim Pak-Shiraz (*University of Edinburgh*)
Friederike Pannewick (*Marburg*)
Dwight Reynolds (*University of California Santa Barbara*)
Nehad Selaiha (*Cairo*)
Martin Stokes (*King's College, London*)
Andrew Weintraub (*University of Pittsburgh*)

VOLUME 4

The titles published in this series are listed at brill.com/spal

Le Corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines

Dire, écrire, inscrire la différence

par

Martina Censi



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Illustration de couverture: "Tra-vestiti", 2003, oil painting on canvas, 140 × 170 cm, by Anna Gritti.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Censi, Martina, author.

Title: Le corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines : dire, écrire, inscrire la différence / par Martina Censi.

Description: Leiden ; Boston : Brill, 2016. | Series: Studies on performing arts & literature of the Islamic world ; 4 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2016008157 (print) | LCCN 2016008810 (ebook) | ISBN 9789004311312 (hardback : alkaline paper) | ISBN 9789004315259 (E-book)

Subjects: LCSH: Arabic fiction--Syria--History and criticism. | Arabic fiction--Women authors--History and criticism. | Arabic fiction--20th century--History and criticism. | Arabic fiction--21st century--History and criticism. | Human body in literature.

Classification: LCC PJ8102 .C46 2016 (print) | LCC PJ8102 (ebook) | DDC 892.7/3010895691--dc23

LC record available at <http://lcn.loc.gov/2016008157>

Want or need Open Access? Brill Open offers you the choice to make your research freely accessible online in exchange for a publication charge. Review your various options on brill.com/brill-open.

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 2214-6563

ISBN 978-90-04-31131-2 (hardback)

ISBN 978-90-04-31525-9 (e-book)

Copyright 2016 by Koninklijke Brill nv, Leiden, The Netherlands.

Koninklijke Brill nv incorporates the imprints Brill, Brill Hes & De Graaf, Brill Nijhoff, Brill Rodopi and Hotei Publishing.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher.

Authorization to photocopy items for internal or personal use is granted by Koninklijke Brill nv provided that the appropriate fees are paid directly to The Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Suite 910, Danvers, MA 01923, USA. Fees are subject to change.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

Table des matières

Préface VII

Remerciements XI

English Summary XII

Introduction 1

Comment étudier le corps ? 3

Corps, écriture et différence 9

Corps entre genre et différence 12

Le corps dans les romans des écrivaines syriennes contemporaines 16

1 *Kursī* de Dīma Wannūs : corps et pouvoir 19

Fragmentation du corps 22

La désagrégation du sujet 29

2 *Ḥurrās al-hawā'* de Rosa Yāsīn Ḥasan : corps et répression 36

Masculinité et violence 40

Corps féminin et jouissance 53

Corps et positionnement du sujet 59

3 *Banāt al-barārī* de Mahā Ḥasan : corps et coutume 62

Le corps dans la dimension communautaire 66

Corps et nature 76

Le corps entre réel et fantastique 80

4 *Rā'iḥat al-qirfa* de Samar Yazbik : corps et domination 84

Corps et violence dans les relations hétérosexuelles 90

Corps et domination dans les liaisons entre femmes 98

5 *Imra'a min hādā al-ʿaṣr* de Hayfā' Bīṭār : corps entre tradition et modernité 112

Corps entre maladie et mémoire 115

À la recherche de l'identité 121

6 *Burhān al-ʿasal* de Salwā al-Naʿīmī : corps et jouissance 133

Plaisir, langage et identité 138

Un nouveau sujet dans un corps de femme 148

7 Dire, écrire, inscrire le corps dans l'univers des personnages	150
Personnages féminins incarnés	151
Masculinité et différence	160
Conclusion	167
Bibliographie	171
Index	189

Préface

Ces dernières années, les études sur le corps¹ dans la littérature se sont développées, ouvrant un large champ de recherche à la critique littéraire mais elles restent encore limitées dans les études arabes. Le travail que présente Martina Censi s'inscrit dans la lignée des réflexions de la critique actuelle et place la thématique du corps au centre de son analyse de l'écriture arabe.

Dans le domaine français, Roger Kempf², l'un des premiers à aborder cette question d'un point de vue littéraire, pose le corps non seulement comme un constituant du personnage, un ensemble de qualités et de faibles, mais aussi comme un texte signifiant à déchiffrer. Pour leur part, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, dans *Histoire du corps*, le définissent comme étant « à la croisée de l'enveloppe individualisée et de l'expérience sociale, de la référence subjective et de la norme collective »³. Ainsi, si le corps est immanquablement lié à la notion de personnage, il la débordé s'installant dans le texte à la fois comme l'incarnation d'un personnage nécessaire au processus narratif et comme un système de significations à déchiffrer, système qui renvoie au fonctionnement du texte tout autant qu'à des normes et des représentations collectives. Ainsi, le corps romanesque est caractérisé par une ambiguïté essentielle qui en fait un objet d'étude complexe. D'une part, il n'est qu'une image d'encre et de papier et n'a d'existence qu'au sein de l'univers fictionnel qui l'accueille. C'est un lien de ressemblance qui le lie au réel. D'autre part, comme le souligne Isaac Bazié, s'il peut être perçu comme un signe qui prend sens au sein du texte particulier dans lequel il évolue, il renvoie « plus ou moins explicitement à un contexte social, culturel, à des pratiques et des perceptions diverses et particulières à la fois »⁴.

Le corps romanesque se constitue ainsi autour de cette double affectation : il est écriture et mise en scène ; il est signe linguistique et « corps qui mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire »⁵ et dont le critique étudiera les modes de figuration dans la fiction. Dans son

1 Nous n'envisageons ici que le corps humain.

2 Roger Kempf, *Sur le corps romanesque* (Paris : Le Seuil, 1968).

3 Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps*, tome I (Paris : Le Seuil, 2006), 10.

4 Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, 41:2 (2005), 11, consulté le 11 avril 2015 <<http://id.erudit.org/iderudit/011375ar>>.

5 Francis Berthelot, *Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* (Paris : Nathan, 1997), 9.

rapport mimétique à la corporéité humaine, il s'appuie sur une référentialité forte et s'inscrit dans un contexte littéraire et social particulier.

C'est dans cette perspective que s'inscrit l'ouvrage *Le Corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines*, affirmant dans un seul mouvement que le corps est parole, écriture et prise de position. En le posant comme un des lieux du texte où se nouent les réseaux de sens qui irriguent le texte littéraire et le fonctionnement de la fiction, Censi annonce clairement que la corporéité sera étudiée dans le texte, non pas comme un attribut du personnage, mais comme un élément signifiant du texte qui exprime à la fois des choix esthétiques et le regard que l'auteur porte sur son environnement. Il devient à la fois objet et sujet de la narration en révélant son langage propre, en se constituant en discours sur le monde.

La question n'est pas restreinte, dans l'ouvrage de Censi, à la thématique de la sexualité et des relations hommes-femmes qui sert de grille de lecture à la plupart des ouvrages sur le sujet. La recherche arabisante, pour une grande part, envisage le corps sous l'angle de la séparation des genres ou de la libération des mœurs, dans un contexte où l'on assiste à ce que certains ont appelé « une réislamisation des sociétés arabes » qui aurait notamment pour effet visible de voiler les femmes dans les sociétés actuelles. Dans le même temps, l'accès des femmes à la sphère publique n'a cessé de progresser permettant notamment l'émergence de jeunes écrivaines, aux positions affirmées. C'est le cas en particulier des écrivaines de la Péninsule Arabique qui ont alimenté une « scène littéraire scandaleuse »⁶ qui met à jour les désirs, les contradictions et l'hypocrisie des sociétés actuelles. En faisant cela, elles franchissent une des lignes rouges de la littérature du xx^e siècle, celle du sexe, et remettent en question les statuts réciproques des hommes et des femmes dans la société.

La situation des écrivaines syriennes est un peu différente. Dès les années soixante-dix et quatre-vingt, elles se sont fait une place (même si elles restaient minoritaires) dans le champ littéraire syrien. Les décennies suivantes ont renforcé leur présence et ont affirmé leur implication dans les nouvelles esthétiques qui caractérisent la littérature syrienne actuelle.

Les œuvres étudiées par Censi sont symptomatiques de l'importance de la corporéité dans le roman syrien contemporain. Celui-ci ne se contente pas de décrire la présence des genres. Il met en scène des êtres dont la dimension corporelle est affirmée et sert de révélateur à la réalité sociale dans laquelle les personnages évoluent. Lorsque Yāsmīna s'écriait dans *Beyrouth 1975* de Ġāda

6 Yves Gonzalez-Quijano, « Romans d'Arabie saoudite (1/2) : une scène littéraire scandaleuse... », 4 mars 2007, consulté le 11 avril 2015 <<http://cpa.hypotheses.org/188>>.

al-Sammān « quelle merveille que le corps d'un homme ! »⁷, ou que l'héroïne de *Dağıǧ al-ğasad*⁸ (Tumulte du corps) de Hayfā' Bīṭār prenait conscience de la force positive du désir, elles affirmaient une identité féminine libérée. L'évocation du corps des romancières actuelles dépasse la perspective des relations entre les genres et permet, comme le montre Censi, de révéler les assises profondes d'une communauté minée par des forces antagonistes.

La littérature arabe moderne, depuis ses débuts, analyse le monde dans lequel elle s'inscrit et s'est donné pour mission de stigmatiser les dysfonctionnements collectifs. Le réalisme des années 1950, le bouleversement esthétique des années 1970 comme la mise en scène de la montée du consumérisme et de la globalisation à partir de la fin du xx^e siècle, tout autant que les luttes symboliques autour des œuvres censées déroger à la morale dominante, témoignent de l'intrication du littéraire et de la pensée collective encore de nos jours. La thématique du corps dans le roman actuel ne faillit pas à cette règle.

Les textes rassemblés dans cette étude montrent comment la mise en scène du corps, féminin ou masculin, a pris une place centrale dans l'écriture contemporaine. Censi, fort justement, rapproche cette évolution de l'effondrement des idéologies collectives et de l'entrée dans une phase « ontologique »⁹ centrée sur l'écriture du sujet et de la multiplicité de ses manifestations. Elle envisage le corps dans ses dimensions anatomique, sexuelle et sociale. Il devient le vecteur d'expériences individuelles multiples et, à travers la superposition de ces expériences, la corporéité romanesque s'impose comme révélatrice des courants contradictoires qui traversent le groupe. Elle apparaît aussi comme l'affirmation d'une indispensable pluralité face à des fonctionnements sociaux et politiques oppressifs.

Ainsi, dans son ouvrage, Censi fait ressortir combien le corps devient l'enjeu d'une négociation entre l'individu et son environnement et peut apparaître comme le dernier rempart contre la violence qu'elle soit idéologique ou politique. Il permet ainsi de dénoncer dans la fiction les rapports de domination qui caractérisent les relations sociales quels que soient les genres et impose le désir comme une façon d'exister en tant que sujet et de refuser la domination.

Le monde arabe est en pleine transformation identitaire politique et sociale à l'heure actuelle. Les écrivaines évoquées dans l'ouvrage ont vécu la courte

7 Ġāda al-Sammān, *Bayrūt* 75 (Bayrūt : Dār Ġāda al-Sammān, 1975), 50.

8 Hayfā' Bīṭār, *Dağıǧ al-ğasad* (Bayrūt : al-Dār al-'Arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2006) : « Elle sentit que ce corps juvénile étendu sur elle avait brûlé son désespoir et les années fanées, desséchées, de sa vie. » Ibid. 46.

9 Cf. Frédéric Lagrange, *Islam d'interdits, Islam de jouissance* (Paris : Téraèdre, 2008), 235.

période de libéralisation qu'a constitué le printemps de Damas en 2000¹⁰. Un certain nombre d'entre elles sont impliquées dans les mouvements d'opposition actuels et les œuvres abordées dans cet ouvrage témoignent, à travers le prisme de la fiction littéraire, de leur engagement. Dans le mouvement de réévaluation qui la caractérise ces dernières années, la littérature syrienne a réinvesti le corps romanesque de nouvelles fonctions en faisant l'expression artistique de l'aspiration au changement et à la liberté.

Élisabeth Vauthier

¹⁰ Cf. Najati Tayyara, « Chronique d'un printemps », *Confluences Méditerranée*, 44 (hiver 2002-2003) : 47-54.

Remerciements

Tout au long du chemin qui m'a conduit à la publication de ce livre, j'ai pu compter sur l'aide, la collaboration et l'amitié de plusieurs personnes auxquelles va ma plus sincère reconnaissance.

Avant tout, j'adresse ma profonde gratitude à Eric Gautier pour l'aide précise et patiente qu'il m'a offerte pour les traductions des passages des romans que j'ai insérés dans le texte. Un remerciement très spécial va à Salomé Caillot, ma chère amie, qui m'a toujours accompagnée dans mon parcours d'écriture en français, en m'aidant par ses suggestions précieuses. Ma reconnaissance va également à Laurence Neven et Guillaume Lescuyer, pour la relecture de certains passages de mon livre. Sans votre aide, ce travail ne serait pas ce qu'il est.

Je tiens à remercier ceux qui ont été les premiers lecteurs de ce livre, qui ont posé sur lui un regard critique et bienveillant, me permettant ainsi de l'améliorer, à savoir Antonella Ghersetti, Mirella Cassarino, Maria Elena Paniconi, Adriana Monselesan. Merci pour le temps que vous avez dédié à mon travail.

Je remercie de tout cœur mon père qui a toujours partagé avec moi sa passion pour la lecture, l'écriture et la recherche, en me donnant des intuitions précieuses pour mon travail.

J'adresse aussi un remerciement spécial à ceux qui m'ont aidée à mieux cerner les aspects délicats de ma recherche et par conséquent à progresser dans mon travail. Je pense notamment à l'équipe des chercheurs de l'Institut Français du Proche-Orient de Beyrouth ainsi qu'à mes directeurs de thèse, Antonella Ghersetti, Sobhi Boustani, Rosella Dorigo et Eros Baldissera qui m'ont dirigée pendant les premières étapes de mon parcours. Je voudrais exprimer de sincères remerciements à Elisabeth Vauthier qui a aimablement accepté d'écrire la préface de ce travail.

Beaucoup d'autres personnes ont participé, directement ou indirectement, à ce travail et je m'excuse de ne les pas nommer toutes dans ce cadre. Eux/elles aussi ont toute ma reconnaissance.

Je voudrais finalement adresser ma profonde gratitude à Alberto, mon compagnon de vie, qui m'a toujours soutenue dans mon parcours de recherche et d'écriture. Il a été le tout premier lecteur de mon travail, m'a fait part de son précieux point de vue, parfois sceptique, parfois moins, à propos des domaines de la critique féministe et des études de genre.

English Summary

This volume analyses the representation of the body in six novels published – in Arabic – between 2007 and 2011, by six Syrian women novelists. The novels *Kursī* (2009) by Dīma Wannūs; *Ḥurrās al-hawā'* (2009) by Rosa Yāsīn Ḥasan; *Banāt al-barārī* (2011) by Mahā Ḥasan; *Rā'iḥat al-qirfa* (2008) by Samar Yazbik; *Imra'a min hādā al-ʿaṣr* (2004) by Hayfā' Bīḫār and *Burhān al-ʿasal* (2007) by Salwā al-Na'imī are the focus of this essay. These authors – some of whom escaped Syria after the start of the 2011's uprising – are among the most prolific and representative writers of contemporary Syrian literary scene.

In order to explore different aspects of contemporary Syrian society such as gender division, the gap between social classes, political repression, the status of minorities and the effects of dictatorship, the novelists offer multiple representations of the body. They question the status of the individual and the processes of subjectification in contemporary Arab society.

The representation of the body in the selected novels is analysed through an interdisciplinary methodology integrating Feminist Criticism with Gender Studies, Postcolonial Studies and Literary Criticism.

The existing scientific literature about the body in the Arab world often analyses it as a synonym of sexuality, thus ignoring its other dimensions. Moreover the body is sometimes analysed through a non-historical representation of Islam, as if religion was the only unalterable lens to analyse every phenomena involving the Arab world. On the other hand, literary criticism about Arab women's novels often focuses just on the feminist issue of women's emancipation.

In this volume it is demonstrated that, by focusing on the representation of the body, contemporary Syrian women novelists do not deal only with feminist issues related to Arab women but they also engage in a broader analysis concerning the status of the individual in contemporary Syrian society.

Each novel deals with different aspects of contemporary Syrian society such as gender divisions, the gap between social classes, political repression, minorities' status and dictatorship through the multiple representations of characters' bodies. A comprehensive analysis of the dialectical relationship between the novel, the body and the difference in contemporary Syrian women's fiction, is offered to deeply understand the evolution of the "the individual" and of "membership" concept in contemporary Arab society. Syrian women writers emphasize the physical dimension because the body becomes the metaphorical location for the negotiation between individual and collective claims. The selected authors focus, in their novels, on the struggle of the individual for

asserting his/her rights in a society marked by traditions, religion and dictatorship.

The concept of “difference” is explored on multiple levels: women’s difference represented by women’s bodies, and the difference in the representation of the male body from the women’s point of view. As a result, to claim women’s difference becomes a way to claim the individual’s difference in a society in which membership seemingly refers to the idea of conforming to norms. To become a member of a community (society, religious community, political party, family, etc.), the individual has to renounce her/his difference and therefore his/her uniqueness. In this way, “difference” is used to question the very meaning of individual and membership. “Difference” is used to resist a multiplicity of repressions and to refuse to comply with the norms. Marked by their unique difference, the characters’ bodies become the physical and symbolic location of the struggle between individual and collective claims. This inscribed difference contributes to the deconstruction of normative discourses produced by the dictatorial regime, by patriarchal system and by religious and traditional powers.

The first six chapters of the volume are dedicated to the analyses of the novels, in order to highlight their own main characteristics in representing the characters’ bodies. Each chapter is dedicated to a novel and the focus is on the following main topics: body and power, body and repression, body and custom, body and domination, body between tradition and modernity, body and pleasure. Passages of the novels in original Arabic, accompanied by a French translation, are provided.

The final chapter is dedicated to a comparative analysis of the selected novels, focusing on the construction of femininity and masculinity in the universe of novels’ characters. Some examples of novels of earlier Arab women novelists are also taken into consideration in order to grasp the changes that affected the representation of the body as well as its meaning in a diachronic perspective.

Introduction

Dans l'introduction de son œuvre *La Création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours*¹, Élisabeth Vauthier met l'accent sur la difficulté, rencontrée par les écrivains et les écrivaines syriens, de voir leur production littéraire franchir les frontières de leur pays, et sur la pénurie de traductions de leurs œuvres.

Aujourd'hui, la situation a évolué. Les occasions de rencontre entre les intellectuels syriens et le public étranger se sont multipliées, les traductions des romans ont augmenté et la participation d'écrivains et d'écrivaines syriens à des festivals littéraires n'est plus un événement exceptionnel². Internet a raccourci les distances, en contribuant à créer la perception d'un champ littéraire³ qui, même s'il est déplacé – beaucoup d'intellectuels et d'écrivains se trouvant à l'étranger⁴ –, paraît unitaire.

Un autre élément caractérisant aujourd'hui le champ littéraire syrien est le rôle, de plus en plus central, joué par les femmes. Il serait pourtant inexact de considérer la production littéraire des femmes dans le monde arabe comme un phénomène se limitant à ces dernières années, les premiers exemples de romans écrits par des femmes datant des années cinquante. Les décennies suivantes ont été marquées par l'augmentation du nombre de publications de fiction rédigées par les femmes, jusqu'aux années quatre-vingt-dix et à nos jours, où l'on remarque une situation de parité numérique avec les écrivains. Pour se rendre compte de cela, il suffit de visiter la section dédiée aux nouveautés éditoriales de la *Librairie Antoine* de Beyrouth : on y trouvera les romans *Ṭubūl al-ḥubb* (Tambours d'amour) de Mahā Ḥasan⁵, et *Šibh al-ğazira*

1 Élisabeth Vauthier, *La Création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours* (Damas : Institut Français du Proche-Orient IFPO, 2007).

2 Il suffit de considérer, par exemple, la participation des écrivaines aux festivals littéraires comme *Beirut 39*, qui s'est déroulé à Beirut en 2010 – cf. Samuel Shimon (éd.), *Beirut 39 : New Writing from the Arab World*, (London : Bloomsbury, 2010) –, ou encore comme le *International Prize for Arabic Fiction* (IPAF) qui, en 2015, comptait cinq écrivaines dans sa *longlist*.

3 À propos des changements du champ littéraire dans le monde arabe, et notamment du rôle joué par internet, voir l'étude récente de Tarek el-Ariss, « Fiction of Scandal », *Journal of Arabic Literature*, 43 (2012) : 510–531.

4 Ce phénomène a été exacerbé à cause de la situation dramatique actuelle du pays, le champ intellectuel ayant subi un bouleversement.

5 Mahā Ḥasan, *Ṭubūl al-ḥubb* (Bayrūt : Riyād al-Rayyis, 2013).

al-'Arabiyya (Péninsule arabe) de Salwā al-Na'īmī⁶ – pour citer deux exemples de la production récente –, à côté d'œuvres d'écrivains comme *Lā sakākīn fī maṭābiḥ hādīhi al-madīna* (Pas de couteaux dans les cuisines de cette ville) de Ḥālid Ḥalīfa⁷, et *al-Ṣamt wa-l-ṣaḥab* (Le silence et le bruit) de Nihād Sīrīs⁸.

Au niveau académique, malgré l'augmentation des publications signées par les femmes, le roman des écrivaines syriennes contemporaines n'a pas encore fait l'objet d'une étude systématique récente. Les études portant spécifiquement sur les romancières arabes, en ce qui concerne la Syrie, se consacrent davantage sur la production des pionnières au détriment de celle des romancières contemporaines, qui pourtant est devenue très riche. Dans *Arab Women Novelists : The Formative Years and Beyond*⁹ et *Arab Women Writers : A Critical Reference Guide 1873–1999*¹⁰, par exemple, le lecteur trouve des sections dédiées à l'évolution historique de la production littéraire féminine en Syrie, depuis l'époque des pionnières (fin des années cinquante) aux années soixante-dix (dans le volume de Joseph T. Zeydan) et quatre-vingt-dix (dans celui édité par Radwa Ashour). Dans d'autres études, fondées sur une approche s'attachant aux domaines de la critique féministe et des études de genre¹¹, on remarque le même manque d'attention à l'encontre des romancières syriennes.

Cette étude vise notamment à contribuer à combler ce vide, en se consacrant à l'analyse d'un corpus de romans publiés entre 2007 et 2011, par un groupe d'écrivaines syriennes qui comptent parmi les plus actives et prolifiques au niveau littéraire.

Durant ma lecture des romans d'écrivaines syriennes récemment publiés – au moment de commencer ma recherche –, j'ai remarqué que leur écriture était marquée par un intérêt particulier pour le corps. Je n'avais pas le sentiment

6 Salwā al-Na'īmī, *Šībh al-ğazīra al-'Arabiyya* (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyīs, 2012).

7 Ḥālid Ḥalīfa, *Lā sakākīn fī maṭābiḥ hādīhi al-madīna* (al-Qāhira : Dār al-'Ayn li-l-našr, 2013).

8 Nihād Sīrīs, *al-Ṣamt wa-l-ṣaḥab* (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2004).

9 Joseph T. Zeydan, *Arab Women Novelists : The Formative Years and Beyond* (Albany : State University of New York Press, 1995).

10 Radwa Ashour, Ferial J. Ghazoul et Hasna Reda-Mekdashī (éds.), *Arab Women Writers : A Critical Reference Guide 1873–1999* (Cairo : The American University in Cairo Press, 2008).

11 À titre d'exemple on peut citer les œuvres suivantes : Lisa Suhair Majaj, Paula Sunderman et Therese Saliba (éds.), *Intersections : Gender, Nation and Community in Arab Women's Novels* (New York : Syracuse University Press, 2002) ; Anastasia Valassopoulos, *Contemporary Arab Women Writers : Cultural Expression in Context* (London : Routledge, 2007) ; Brinda Mehta, *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing* (New York : Syracuse University Press, 2007) ; Wiğdān al-Šā'ig, *Šahrazād wa-ğawāyat al-sard* (Bayrūt : al-Dār al-'Arabiyya li-l-'ulūm, 2008) ; Abir Hamdar, *The Female Suffering Body : Illness and Disability in Modern Arabic Literature* (New York : Syracuse University Press, 2014).

qu'il s'agissait simplement d'une technique de marketing pour vendre un plus grand nombre d'exemplaires, ou encore d'une façon de briser les tabous attachés à la sexualité. Le corps paraissait jouer un rôle central, ne se limitant pas à être un élément secondaire dans la narration : est-ce qu'il pouvait donc être considéré comme l'un des traits distinctifs de cette production romanesque ?

La deuxième question, qui a surgi d'elle-même, concernait le fait que cette production romanesque était signée par des femmes. Il fallait donc diriger l'attention vers une autre problématique essentielle : pourquoi les écrivaines s'intéressent-elles au corps ? Est-ce que cet intérêt pouvait être considéré comme un moyen à travers lequel la femme s'approprie son corps en l'affirmant par le mot, tout en engageant un processus d'affirmation de soi ?

Dès que je me suis consacrée à une lecture plus approfondie de ces romans, j'ai noté que les écrivaines ne se limitaient pas à représenter le corps dans la dimension sexuelle, mais qu'elles l'abordaient de façon plus complexe, en le décrivant dans plusieurs de ses manifestations comme la maladie, la vieillesse, la grossesse, la torture, les fonctions physiologiques et la mort. Par ailleurs, elle n'envisageaient pas seulement les corps des femmes mais également les corps des personnages masculins. La fonction du corps ne pouvait donc plus être considérée comme un expédient littéraire pour représenter des problématiques liées uniquement au positionnement des femmes dans la société arabe, mais plutôt comme une façon d'aborder la question, plus large, du positionnement du sujet dans le monde arabe, par rapport à la collectivité.

Comment étudier le corps ?

Il faut par ailleurs remarquer que l'intérêt vis-à-vis du corps ne concerne pas seulement la littérature. Cet intérêt a impliqué, au cours des dernières années, plusieurs domaines disciplinaires dans le champ des études arabes. Diverses études ont été consacrées à l'exploration du changement d'attitude du sujet, dans le monde arabe, par rapport à la façon de vivre, de représenter et de « jouer » son corps. Désir, homosexualité, identités sexuelles non-normatives, *queerness* sont seulement certains des mots-clé autour desquels se déroulent les études qui dernièrement ont été consacrées à ce sujet.

Déjà en 1975, Abdelwahhab Bouhdiba, dans son livre *La Sexualité en Islam*¹², s'était consacré à l'étude de plusieurs aspects caractérisant la façon de vivre, de régler et de représenter la sexualité dans les sociétés arabo-musulmanes. En

12 Abdelwahhab Bouhdiba, *La Sexualité en Islam* (Paris : Presses Universitaires de France, 1975).

2004, Malek Chebel, dans *Le Corps en Islam*¹³, cherchait à analyser le sujet du corps sous plusieurs aspects, sans se limiter à la dimension sexuelle. Si le premier est un pionnier qui avance, dans l'introduction de son essai, la question épistémologique de la légitimité de construire un champ « sexualité en Islam », le deuxième, a tendance à représenter les phénomènes rattachés au corps à travers une vision a-historique de l'Islam, envisagé comme seule variable d'analyse. Au lieu de se consacrer à l'exploration du corps en tant que phénomène complexe, s'insérant dans des sociétés plurielles et en changement – et surtout qui ne sont pas marquées uniquement par la présence de l'Islam –, Chebel semble proposer plutôt l'image d'un corps immobile et cristallisé, figé une fois pour toutes dans l'histoire.

À ce propos, l'étude *Islam d'interdits, Islam de jouissance* de Frédéric Lagrange remet en question la pertinence de cette représentation unique des discours autour du corps et de la sexualité, ainsi que la nécessité de leur ré-historicisation. Dans son essai, il analyse les représentations de la sexualité véhiculées par les discours occidentaux, qui contribuent à la diffusion d'une certaine image du monde arabo-musulman, comme étant une réalité partagée entre l'intolérance au niveau religieux, et la célébration des plaisirs, notamment dans certaines œuvres littéraires de l'époque classique.

C'est ce même objectif de remise en question des discours occidentaux autour de la sexualité dans le monde arabe qui caractérise l'étude *Desiring Arabs*¹⁴, où Joseph A. Massad propose une analyse approfondie de la façon par laquelle le discours orientaliste a influencé la perception des Arabes vis-à-vis de leurs propres désirs, et de comment certains modèles de désir et de pratiques sexuelles ont été empruntés à l'Occident. Dans ces deux derniers travaux, l'étude du corps semble enfin être mise en relation avec la question de l'identité individuelle et collective du sujet dans le monde arabe, ainsi qu'avec les changements de la société.

Parmi les études consacrées spécifiquement à l'analyse du corps dans le domaine littéraire, on peut citer également les volumes *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*¹⁵, et *Desire, Pleasure and the Taboo : New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature*¹⁶ – comptes rendus

13 Malek Chebel, *Le Corps en Islam* (Paris : Presses Universitaires de France, 2004).

14 Joseph A. Massad, *Desiring Arabs* (Chicago : The University of Chicago Press, 2007).

15 Roger Allen, Hilary Kilpatrick et Ed de Moor (éds.), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature* (London : Saqi books, 1995).

16 Sobhi Boustani et al. (éds.), *Desire, Pleasure and the Taboo : New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature, Supplementi alla Rivista degli studi orientali*, 87 : 1 (Pisa-Roma : Fabrizio Serra editore, 2014).

de deux colloques –, dans lesquels le corps est analysé dans la dimension de la sexualité. *Masculine Identity in the Fiction of the Arab East since 1967*¹⁷ de Samira Aghacy est consacré spécifiquement aux représentations littéraires de la masculinité. Dans le sillage de ces études s'inscrit une autre tendance caractérisant actuellement l'étude du corps : celle des *Queer Studies*. À ce sujet, Hanadi al-Samman et Tarek el-Ariss ont édité, en 2013, un numéro de l'*International Journal of Middle East Studies* dans lequel, plusieurs auteurs explorent les représentations littéraires de ce que les éditeurs définissent comme des « queer models of identification and desire »¹⁸.

Dans ces travaux, on a l'impression que, dans le domaine académique, le corps est envisagé uniquement comme le lieu de l'identité sexuelle – au détriment de toutes ses autres dimensions – tout comme l'identité de l'individu ne serait définie que par celle-ci. En outre, l'intérêt semble de plus en plus être porté sur des modèles et des désirs sexuels transgressant la norme hétérosexuelle, dans le but de montrer que le sujet ne peut plus être tout simplement encadré à l'intérieur d'un modèle d'hétérosexualité « normative », tout comme son identité sexuelle n'est pas définie de façon univoque et stable.

En revanche, dans les romans abordés ici, les représentations des corps des personnages semblent partiellement contredire cette approche du corps, car elles ne remettent pas radicalement en question le cadre normatif hétérosexuel. Néanmoins, ces mêmes corps contribuent à la remise en cause des processus normatifs de subjectivation, fondés sur l'uniformisation de l'individu au groupe. Ces personnages ne renoncent pas complètement à la différence liée aux marques corporelles de la sexualité, mais leurs corps ne sont pas non plus définis exclusivement par leur identité sexuelle. Ainsi le corps, d'un côté enraciné dans sa dimension matérielle, résulte également d'un processus de construction sociale et symbolique. Il devient ainsi le théâtre de la rencontre, de l'affrontement et de la lutte entre le sujet et la société.

L'interprétation du corps comme synonyme de sexualité caractérise également une certaine littérature non-scientifique autour du sujet. À ce propos, dans une série d'articles parus en 2007 dans le supplément culturel du quotidien syrien *al-Tawra*, recueillis sous le titre de *Adab ġuraf al-nawm*¹⁹ (Littérature des chambres à coucher), un certain nombre d'écrivains et de cri-

17 Samira Aghacy, *Masculine Identity in the Fiction of the Arab East since 1967* (New York : Syracuse University Press, 2009).

18 Hanadi al-Samman et Tarek el-Ariss, « Queer Affects : Introduction », *International Journal of Middle East Studies*, 45 (2013), 205.

19 « Adab ġuraf al-nawm », *Ťaqāfi al-Ťawra*, 16 mai 2007, consulté le 11 février 2015 <<http://www.aljaml.com/node/18058>>.

tiques littéraires syriens abordent le sujet des représentations littéraires du corps. Chacun d'entre eux se réfère à ce phénomène avec des définitions qui vont de *Adab ġuraf al-nawm* (Littérature des chambres à coucher) – avancée par Ġāzī Ḥusayn al-'Alī – à *Kitābat al-ġins* (Écriture du sexe), proposée par Fayṣal Ḥartaš. L'élément le plus remarquable de ce recueil d'articles est que les auteurs – parmi lesquels figurent également les écrivains Fawwāz Ḥaddād, Ḥayrī al-Dahabī, Nahla Sūsū et Anīsa 'Abbūd – considèrent comme évident que le fait de parler de littérature du corps revient à évoquer la littérature érotique, comme si s'exprimer à propos du corps impliquait nécessairement d'écrire à propos des pratiques sexuelles.

Une possible explication à cet intérêt pour la dimension de la sexualité au détriment des autres multiples expériences du corps peut être trouvée dans les mots de Hilary Kilpatrick qui, dans l'introduction de *Love and Sexuality* soutient :

The search for love is intimately connected with the individual's desire for freedom and fulfilment, while the frank affirmation of sexuality, of whatever kind, represents a challenge to a rigid and hypocritical social order.²⁰

Les représentations du désir et de la sexualité dans la littérature arabe contemporaine sont donc envisagées en tant que moyen de revendication des libertés individuelles, à l'intérieur d'une société marquée par plusieurs formes de pouvoir.

La dialectique entre l'individu et la communauté demeure d'ailleurs au cœur de la société arabe contemporaine. Les concepts d'individu et de collectivité ont commencé à être remis en question lors d'une crise politique ayant affecté le milieu culturel arabe, à partir de la fin du xx^e siècle. Cette époque a été marquée par le détachement entre le champ politique et le champ culturel²¹. Ce détachement est le résultat de l'action de plusieurs facteurs, parmi

20 Allen, Kilpatrick et Moor, *Love and Sexuality*, 15.

21 À propos des changements du champ culturel arabe, on renvoie, à titre d'exemple, à Sabry Hafez, *The Genesis of Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature* (London : al-Saqi Books, 1992), Ibrahim M. Abu-Rabi', *Contemporary Arab Thought: Studies in Post-1967 Arab Intellectual History* (London : Pluto Press, 2004) et Andreas Pflitsch, « The End of Illusions : On Arab Postmodernism » in Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch et Barbara Winckler (éds.), *Arabic Literature : Postmodern Perspectives* (London : Saqi, 2010), 25–37. En ce qui concerne spécifiquement le champ culturel syrien, on renvoie à : miriam cooke, *Dissident Syria : Making oppositional arts official* (Durham : Duke University Press, 2007) et Tayyara, « Chronique ».

lesquels la crise des Gauches après la chute de l'Union Soviétique, qui engendra une première césure entre les intellectuels et la politique, et fut accompagnée par l'échec de l'idéologie nationaliste et du projet de l'unité arabe. L'accession au pouvoir des régimes autoritaires, la diffusion des pratiques antidémocratiques – comme le clientélisme et le népotisme – à l'intérieur des partis de l'opposition, l'entrée du pétrodollar dans le milieu culturel arabe, ainsi que la diffusion de l'idéologie de l'Islam politique sont quelques-uns des facteurs qui contribuèrent à la prise de distance des intellectuels arabes vis-à-vis des idéologies. Les idéologies ne sont plus envisagées en tant que moyens de libération sociale. Un double glissement s'opère : du concept de patrie à celui de société ; et du concept de collectivité à celui d'individu. La relation entre individu et collectivité est bouleversée : l'intellectuel arabe comprend que ce n'est pas à travers la libération de la société que celle de l'individu peut se réaliser, mais, au contraire, que c'est grâce à la libération de l'individu que peut advenir celle de la société.

La production romanesque des écrivaines syriennes contemporaines s'inscrit dans le même parcours d'exploration de la dialectique entre l'individu et la communauté²². Le regard que les écrivaines syriennes d'aujourd'hui portent sur le corps représente un élément de nouveauté : le corps joue un rôle central, car il est la métaphore de l'individu. Le regard n'est pas dirigé vers le corps en lui-même, mais vers le corps en tant que lieu de négociation entre instances individuelle et collective.

Dans les romans *Kursī*²³ (Une chaise) de Dīma Wannūs, *Ḥurrās al-hawā*²⁴ (Les gardiens de l'air) de Rosa Yāsīn Ḥasan, *Banāt al-barārī*²⁵ (Les filles des terres sauvages) de Mahā Ḥasan, *Rā'ihat al-qirfa*²⁶ (L'odeur de la cannelle) de Samar Yazbik, *Imra'a min hādā al-ʿaṣr*²⁷ (Une femme de ce siècle) de Hayfā' Bīṭār et *Burhān al-ʿasal*²⁸ (La preuve par le miel) de Salwā al-Naʿīmī – choisis comme exemples représentatifs de la production romanesque syrienne

22 À ce sujet, on renvoie à Rosa Yāsīn Ḥasan, « al-Riwāya al-Sūriyya al-šābba : šabāb al-kuttāb am šabāb al-ibdāʿ », *al-Awān*, 3 août 2007, consulté le 10 février 2015 <<http://www.alawan.org/article693.html>>.

23 Dīma Wannūs, *Kursī* (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2009).

24 Rosa Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās al-hawā* (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2009) trad. Emmanuel Varlet, *Les Gardiens de l'air* (Paris : Sindbad, Actes Sud, 2014).

25 Mahā Ḥasan, *Banāt al-barārī* (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2011).

26 Samar Yazbik, *Rā'ihat al-qirfa* (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2008), trad. Houda Ayoub et Héléne Boisson, *Un Parfum de cannelle* (Paris : Buchet/Chastel, 2013).

27 Hayfā' Bīṭār, *Imra'a min hādā al-ʿaṣr*, 3^{ème} éd. (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2010).

28 Salwā al-Naʿīmī, *Burhān al-ʿasal* (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2007), trad. Oscar Heliani, *La Preuve par le miel* (2^{ème} éd., Paris : Laffont, 2011).

contemporaine – l'univers de la fiction est peuplé par des personnages incarnés, définis non seulement par leurs univers intérieurs, mais aussi par les multiples expériences de leurs corps.

Ces romans ont été publiés juste avant le déclenchement de la révolte²⁹ syrienne en mars 2011, qui sera, dans quelques années, objet d'œuvres littéraires où le corps tiendra probablement un rôle central. On peut donc considérer ce corpus comme un « avant la bataille » préparant le terrain à une production littéraire qui sera sans doute consacrée plus spécifiquement aux événements frappant la Syrie depuis 2011. Parmi les auteures proposées ici, il y en a d'ailleurs qui ont déjà publié à ce sujet, comme Samar Yazbik qui a consacré deux œuvres³⁰ – entre le genre du journal et la fiction – à son expérience en tant qu'opposante politique au régime de Bašār al-Asad. Une autre romancière qui a publié à ce sujet est Mahā Ḥasan qui, dans son roman *Ṭubūl al-ḥubb*³¹ (Tambours d'amour), représente le bouleversement du champ socio-politique syrien ainsi que les différents acteurs engagés dans l'opposition armée au régime.

Parallèlement à la production littéraire, on retrouve également des études académiques consacrées au rôle du corps – et notamment du corps féminin – dans les processus révolutionnaires qui ont impliqué plusieurs régions du monde arabe durant ces dernières années. Parmi celles-ci, il y a le très récent *Rethinking Gender in Revolutions and Resistance : Lessons from the Arab World*³², édité par Maha el-Said, Lena Meari et Nicola Pratt. Ce recueil d'essais explore les transformations des normes liées au genre et aux processus identitaires après les bouleversements politiques du monde arabe depuis 2010, en se concentrant sur le rôle des femmes dans la résistance et la dissidence. La deuxième partie de cette étude, s'inscrivant dans le domaine du *body politics*, est consacrée notamment aux liens entre le corps féminin et la résistance. Les auteurs ne se limitent pas à célébrer l'engagement des femmes dans la résistance, mais cherchent à analyser les processus de subjectivation et le rôle actif

29 On utilise ici cette définition en se référant au début des événements qui frappent la Syrie depuis 2011. Plusieurs termes ont été utilisés pour décrire ce phénomène : révolution, printemps syrien, révolte, événements, guerre civile. À propos de ce sujet voir, notamment : Lorenzo Trombetta, *Siria : Dagli Ottomani agli Asad. E oltre*, Milano : Mondadori Università, 2013.

30 Samar Yazbik, *Taqāṭu' Nīrān : min yawmiyyāt al-intifāda al-Sūriyya* (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2012), trad. Rania Samara, *Feux croisés* (Paris : Buchet/Chastel, 2012) et *Bawwābāt arā' al-'adam* (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2015).

31 Ḥasan, *Ṭubūl*.

32 Maha el-Said, Lena Meari et Nicola Pratt (éds.), *Rethinking Gender in Revolutions and Resistance : Lessons from the Arab World* (London : Zed Books, 2015).

joué par les femmes dans la remise en question des différentes structures de pouvoir. Dans ce cadre, le corps est envisagé en tant qu'objet du contrôle de plusieurs acteurs, mais également en tant qu'outil puissant de résistance contre la dictature, le colonialisme et le patriarcat.

De façon analogue, les corps des personnages des romans au centre de cette étude interrogent plusieurs éléments affectant les processus de subjectivation des individus. Le corps est analysé en tant que produit du langage et en tant qu'entité inscrite dans un réseau de relations de pouvoir. Selon son positionnement par rapport aux différentes formes de pouvoir exercées par le groupe – celui-ci étant identifié à plusieurs éléments comme la famille, le parti politique, la coutume, la confession religieuse –, le corps peut être représenté soit en tant que lieu de subjectivation de l'individu, soit en tant que lieu de son assujettissement.

Dans cette perspective, l'analyse du corps romanesque – essentiellement fictif dans sa nature – permet de dévoiler les procédés de construction sociale des identités individuelles. Comme l'explique Pierre Bourdieu, la spécificité de l'expression littéraire réside dans ce qu'il appelle l'« effet de réel », c'est-à-dire :

cette forme très particulière de croyance que la fiction littéraire produit à travers une référence déniée au réel désigné qui permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il n'est vraiment.³³

Ce même procédé de construction implique le corps, en tant que siège de l'identité du sujet qui n'est pas donnée, mais qui est le résultat d'un processus de construction.

Corps, écriture et différence

Le choix de se consacrer à la production romanesque des femmes écrivaines n'est pas anodin. Il découle de la volonté d'explorer la relation entre le positionnement des écrivaines, en tant que femmes, et les représentations du corps dans le roman. Si le corps, dans les romans sélectionnés pour cette étude, est représenté en tant que positionnement fondamental de l'individu, le fait d'envisager le positionnement des écrivaines, dans des corps de femmes vivantes, peut se révéler significatif.

33 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, 2^{ème} éd. (Paris : Le Seuil, 1998), 69.

La question du lien entre le corps et l'écriture a d'ailleurs été abordée par plusieurs théoriciennes. Virginia Woolf est l'une des premières à explorer le sujet « Femme et roman »³⁴, en soutenant que la marginalisation dont la femme a souffert pendant des siècles a affecté son écriture : les romans des femmes présentent ainsi certains traits communs, résultant d'une expérience matérielle commune. Fadia Faqir partage le même point de vue et, dans une étude sur l'autobiographie dans la littérature arabe, soutient :

The need to define their position in history and locate themselves vis-à-vis the male master narrative, and to explore and formulate a separate individual identity has urged Arab women writers to write their life stories.³⁵

L'écriture féminine serait donc marquée par la nécessité pour les femmes de sortir du silence dans lequel elles ont été historiquement reléguées. Quand la femme exprime son moi par les mots, en franchissant les frontières de la sphère privée, elle est déjà en train de défier la société. Par conséquent, comme le remarque l'écrivaine syrienne Anīsa 'Abbūd, le positionnement de l'écrivaine est particulier car, pour pouvoir s'exprimer, la femme doit briser des chaînes solides :

ولكن أخيراً تصدت المرأة لتقوانين الذكورة، وأعلنت عن نفسها، مما أدى إلى أن تخرج، وتقف أمام الكلمات وتقول: هذه أنا... وأنا موجودة في النص... لأبوح بما في أعماقي... ولأصرخ بأوجاعي...³⁶

Enfin, la femme a défié les lois patriarcales et a déclaré qu'elle existait. Ceci l'a amenée à sortir et à faire face aux mots en affirmant haut et fort : « C'est moi... je suis présente dans le texte... pour révéler ce que j'ai au plus profond de moi... et crier mes souffrances... ».

34 Cf. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (London : Hogarth Press, 1929).

35 Fadia Faqir (éd.), *In The House of Silence : Autobiographical Essays by Arab Women Writers* (Reading : Garnet Publishing, 1998), 8.

36 Anīsa 'Abbūd, « Kitābat al-nisā' bayna al-šakwā wa-l-iḥtiḡāḡ » in Māhir al-Šarīf et Qays al-Zarallī (éds.), *al-Siyar al-Dātiya fi Bilād al-Šām* (Dimašq : Dār al-Madā, 2007), 208. La traduction de l'arabe au français a été réalisée par mes soins.

Pour 'Abbūd, la femme, à travers l'écriture, réagit à la norme patriarcale en s'opposant aux mythes entourant son corps³⁷. Ce dernier devient un moyen de représenter l'oppression de la femme, tout comme il incarne le lieu où la crise de l'individu et de la société se manifeste³⁸. L'écriture des femmes a donc une origine provocatrice, qui provient de la nécessité de passer du statut d'objet de représentation des autres à celui de sujet de sa propre représentation³⁹.

Salwā al-Na'imī soutient également l'existence d'une spécificité relevant du corps de la femme qui s'exprime dans l'écriture, et à ce propos elle affirme :

Je revendique une écriture féminine dans le sens où un homme ne peut pas écrire mon texte. Il y a du féminin dans ce que j'écris. [...] Mes réactions au monde sont sexuées, parce que je vois tout à travers mon expérience, ma conscience, mon corps de femme. [...] Quand j'écris, même si le narrateur est masculin, il va avoir les yeux d'une femme, il va voir le monde à travers la conscience d'une femme.⁴⁰

Dans cette perspective, al-Na'imī partage la pensée de Luce Irigaray⁴¹ et d'Hélène Cixous⁴², qui affirment que le langage et l'écriture féminine sont l'expression du corps. Le texte reflète le corps et la littérature devient un acte de réécriture et de relecture de la différence. Le corps est le contre-texte qui permet à la femme d'échapper au rôle, marqué par le silence et par le vide, qui lui a été attribué durant l'histoire. L'écriture féminine représente une façon de mettre en jeu le féminin – marqué par la différence – comme alternative au phallogocentrisme. Pour Irigaray, l'écriture féminine se réfère aux formes de la différence sexuelle, dans le sens d'une reprise de l'ordre symbolique empreint de la morphologie masculine, en le renouvelant à travers la reconstruction mimétique d'une sexualité féminine autonome. Mais cela n'empêche pas l'homme de pratiquer ce genre d'écriture. Cixous, par exemple, cite Jean

37 Cf. 'Abbūd, « Kitābat », 209.

38 Cf. Ibid. 212.

39 À ce sujet, on peut se référer à l'étude de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2^{ème} éd. (Yale : Yale University Press, 2000) et à celle de Annette Kolodny, « Dancing Through the Minefield : Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Feminist Literary Criticism », *Feminist Studies*, 6 : 1 (1980) : 1–25.

40 Je m'appuie ici sur un entretien que m'a accordé l'auteure à Paris, le 31 mai 2011.

41 Luce Irigaray, *Speculum : De l'autre femme* (Paris : Les Editions de Minuit, 1974).

42 Cf. Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, 61 (1975) : 39–54.

Genet, à côté de Colette et de Marguerite Duras, comme modèle d'inscription du féminin en littérature⁴³.

Les féministes avancent donc l'idée d'une écriture qui n'est pas détachée du corps mais qui, au contraire, est produite par ce dernier. À travers l'écriture, la femme peut réaliser un processus de déconstruction de l'universalisme de la pensée occidentale, qui considère l'homme, blanc, occidental et hétérosexuel, comme source unique de la connaissance et du savoir. En s'appuyant sur leurs positionnements particuliers, marqués par la différence, les écrivaines peuvent dévoiler et déconstruire les circuits de pouvoir façonnant l'identité des individus.

Corps entre genre et différence

Au cours des dernières décennies, le corps a été au centre de plusieurs débats concernant l'identité du sujet. On a choisi d'approfondir ici les domaines de la critique féministe et des études de genre, qui permettent d'explorer les procédés de construction et de déconstruction du corps dans l'univers de la fiction romanesque. Dīma Wannūs, Rosa Yāsīn Ḥasan, Mahā Ḥasan, Samar Yazbik, Hayfā' Bīṭār et Salwā al-Na'īmī proposent des modèles de personnages incarnés, qui contribuent à enrichir, mais aussi à remettre en question certains aspects des approches de l'étude du corps, dans les domaines de la critique féministe et des études de genre.

Le genre⁴⁴, en tant que catégorie épistémologique, est très significatif aussi bien pour explorer la fonction du corps dans les romans choisis, que pour analyser le rôle du point de vue des romancières, en tant que femmes, par rapport à ce sujet. Cette catégorie traduit toutes les constructions symboliques et socio-historiques qui agissent sur le donné biologique du corps, et nous amènent à percevoir le sexe comme quelque chose de naturel et d'immuable. Le genre est donc l'outil qui permet d'analyser les constructions sociales et discursives se rattachant au corps, et ainsi de contester le déterminisme biologique qui maintient hommes et femmes liés à des rôles socialement imposés⁴⁵. Comme l'explique Sylviane Agacinski :

43 Cf. Cixous, « Le Rire », 42n.

44 On utilise la traduction française du terme « gender ».

45 Cf. Joan W. Scott, « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review*, 91 : 5 (1986) : 1053–1075.

Nous n'avons pourtant jamais affaire aux deux sexes en dehors de leur inscription dans une organisation sociale. La distinction du masculin et du féminin a toujours, d'emblée, une signification culturelle. Hommes et femmes ne se présentent en quelque sorte jamais nus : il sont socialement situés et solidaires de significations et d'attributs que les sociologues ont appelé *genres*.⁴⁶

Certaines théoriciennes – notamment Judith Butler, la principale représentante des *Queer Studies* – s'appuient sur la catégorie du genre pour déconstruire radicalement le corps. Butler déconstruit la catégorie de sexe et avance l'hypothèse d'un sujet déssexualisé. Selon elle, le processus de sexualisation est le résultat de la logique du binarisme oppositif, utilisée pour discipliner les corps dans le cadre d'une hétérosexualité imposée⁴⁷. Le binarisme oppositif avait d'ailleurs déjà été analysé par Simone de Beauvoir⁴⁸. Il s'agit d'un paradigme ontologique qui organise toutes les relations humaines et les processus de production de la connaissance selon l'opposition nette entre deux termes, le premier représentant la « norme », le « centre », alors que le deuxième représente le « différent », la « marge », ce qui est donc considéré comme « anormal » et subordonné. Les discours façonnant l'identité du sujet, fondés sur cette logique, visent à représenter la femme, ainsi que les sujets que Butler nomme « abjects » – c'est-à-dire tous les sujets qui ne se reconnaissent pas dans un modèle de sexualité hétéronormative⁴⁹ – comme l'« autre » par rapport à l'homme, blanc, occidental, hétérosexuel, dont le corps incarne la « norme ».

Si l'approche constructiviste théorise la distinction entre le côté anatomique et le côté socio-linguistique du corps, Butler va plus loin, en introduisant le concept de « performativité »⁵⁰. Elle emprunte la notion de *performance* à la théorie des *speech acts* de John L. Austin⁵¹, en se référant aux pratiques discursives qui produisent ce qu'elles désignent. À propos de l'approche de Butler, Agacinski explique que « le langage n'est pas encore pour elle un moyen du pouvoir sur les corps, mais dispose lui-même d'un pouvoir d'agir sur le réel de

46 Sylviane Agacinski, *Femmes entre sexe et genre* (Paris : Le Seuil, 2012), 6–7.

47 Cf. Judith Butler, *Undoing Gender* (New York-London : Routledge, 2004).

48 Cf. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* (Paris : Gallimard, 1949).

49 L'acronyme LGBTQIA (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Intersex, Asexual, Ally) est utilisé pour représenter cette catégorie de sujets.

50 Cf. Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (New York-London : Routledge, 1990).

51 Cf. J. L. Austin, *How to Do Things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (London : Oxford University Press, 1962), 1–11.

façon *performative*. »⁵². Pour Butler, il n'est en effet pas possible de distinguer le sexe du genre, car rien ne se place en dehors du discours et, par conséquent, même le corps, avec son sexe, est une construction du langage⁵³.

D'un côté, la théorie de la *performance* ouvre des possibilités d'analyse des processus de construction sociale et linguistique du corps ; de l'autre côté, en avançant l'hypothèse d'un sujet déssexualisé – défini exclusivement par et dans le discours lié aux circuits de pouvoir – cette théorie risque de détacher le sujet de sa dimension corporelle, ou bien de réduire le corps à sa matérialité.

Une autre approche de l'analyse du corps est celle qui nous est proposée par les théoriciennes de la différence comme, à titre d'exemple, Luce Irigaray⁵⁴, Hélène Cixous⁵⁵, Luisa Muraro⁵⁶ et Adriana Cavarero⁵⁷. Dans la vision de ces théoriciennes, la différence, historiquement considérée comme un élément d'infériorité, ne doit pas être dépassée ; il faut au contraire la réévaluer. Bien que la différence soit le lieu où pouvoir et violence se rencontrent, et qu'elle puisse être à l'origine de l'oppression de l'autre⁵⁸, elle peut devenir la clé pour la subversion et pour la naissance d'un nouveau sujet féminin. L'idée d'un sujet féminin incarné, avec des spécificités corporelles, devient un moyen de déconstruire l'idée illuministe de l'existence d'un sujet unique et abstrait, situé en dehors de ses conditions matérielles. Ce sujet, – identifié avec le sujet masculin occidental, qui se définit seulement par la raison, a été transformé en norme par rapport à laquelle on établit ce qui est différent, en le qualifiant d'inférieur et d'anormal⁵⁹.

Sous l'influence du *Black Feminism*, des *Postcolonial Studies* et des *Cultural Studies*, des théoriciennes, comme Gayatri Chakravorty Spivak⁶⁰, Chandra T.

52 Agacinski, *Femmes*, 124.

53 Cf. Judith Butler, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"* (New York-London : Routledge, 1993).

54 Cf. Irigaray, *Speculum*.

55 Cf. Cixous, « Le Rire ».

56 Cf. Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre* (Roma : Editori Riuniti, 1991).

57 Cf. Adriana Cavarero, *Nonostante Platone* (Roma : Editori Riuniti, 1990).

58 Cf. Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi : Transizioni e identità postnazionaliste* (Bologna : Luca Sossella Editore, 2002), 92.

59 À propos de la construction de la masculinité comme catégorie « métasexuelle », voir : Agacinski, *Femmes*, 72.

60 Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography » in Guha Ranajit et Gayatri Chakravorty Spivak (éds.), *Selected Subaltern Studies* (Oxford : Oxford University Press, 1988), 3–32.

Mohanty⁶¹, Trinh T. Minh-ha⁶², bell hooks⁶³ et Rosi Braidotti⁶⁴, introduisent l'idée d'un sujet placé dans un corps, qui n'est pas considéré seulement en tant que siège de l'identité sexuelle et de genre. La pensée d'un sujet qui n'est pas défini seulement par le sexe, mais qui s'identifie à travers plusieurs variables comme l'âge, la religion, l'ethnie, les préférences sexuelles et la nationalité contribue à la déconstruction des catégories monolithiques de féminité et masculinité⁶⁵. Le corps est l'endroit où tous ces éléments se croisent, et il est aussi le principal lieu d'énonciation du sujet. Cette conception du corps remet en question les discours orientalistes qui représentent, pour citer Mohanty : « "the third world woman" as a singular monolithic subject »⁶⁶.

À ce sujet, pour dépasser les approches essentialiste et orientaliste, qui considèrent la féminité comme un élément égal pour toutes les femmes, Braidotti choisit la métaphore du « sujet nomade »⁶⁷, caractérisé par une identité sexuée incarnée, mais dont le corps est également le point de rencontre d'autres variables. La pensée de Braidotti est un compromis entre la déconstruction post-structuraliste du sujet et la théorie de la différence féministe. D'un côté, elle affirme l'existence d'une identité fluide avec des frontières qui ne sont pas figées, et de l'autre elle refuse l'idée d'une égalité fondée sur des paramètres masculins, et considère la différence comme le point de départ de la naissance d'un nouveau sujet.

Adrienne Rich et Donna Haraway partagent la conception d'un sujet placé dans un corps et introduisent les définitions de « politique de l'emplacement »⁶⁸ et de « savoirs situés/placés »⁶⁹. Elles mettent ainsi en valeur l'importance du

61 Cf. Chandra T. Mohanty, « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses » in Chandra T. Mohanty, Anna Russo et Lourdes Torres (éds.), *Third World Woman* (Bloomington : Indiana University Press, 1991).

62 Cf. Trinh T. Minh-Ha, *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics* (New York-London : Routledge, 1991).

63 Cf. bell hooks, *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism* (Boston : South End Press, 1981).

64 Cf. Braidotti, *Nuovi soggetti*.

65 Cf. Arlene R. Keizer, « Black Feminist Criticism » in Gill Plain et Susan Sellers (éds.), *A History of Feminist Literary Criticism* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), 154-168 et Chris Weedon, « Postcolonial Feminist Criticism » in Plain et Sellers (éds.), *A History*, 282-300.

66 Mohanty, *Under Western Eyes*, 51.

67 Cf. Braidotti, *Nuovi soggetti*, 119-124.

68 Adrienne Rich, « Notes toward a Politics of Location » in ———, *Blood, Bread and Poetry : Selected Prose (1979-1985)* (New York : W. W. Norton, 1986), 210-31.

69 Donna Haraway, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14 : 3 (1988) : 575-599.

corps dans les processus de subjectivation et de production de la connaissance : c'est à partir du corps que le sujet regarde et représente le monde. Le corps est le principal positionnement du sujet où les composantes matérielle, symbolique et sociale se rencontrent. L'identité est toujours placée dans des conditions matérielles et culturelles différentes.

Ces approches multiples permettent d'analyser les procédés de construction des corps des personnages à l'intérieur des romans sélectionnés, ainsi que d'établir un dialogue entre la production romanesque de Dīma Wannūs, Rosa Yāsīn Ḥasan, Mahā Ḥasan, Samar Yazbik, Hayfā' Bīṭār et Salwā al-Na'īmī et la production théorique autour du corps et des processus de subjectivation des individus.

On découvrira que ces écrivaines, à travers des représentations multiples du corps, contribuent à remettre en question aussi bien l'approche constructiviste que l'approche essentialiste. Les corps des personnages sont représentés en tant que construction socio-culturelle du genre, mais ils incarnent également plusieurs différences : le côté anatomique et biologique n'est pas considéré comme l'élément primaire où surgit la différence de l'individu, mais comme le lieu où la différence se construit à travers le langage. Il en ressort une identité à la fois matérielle, symbolique et socio-culturelle.

Le corps dans les romans des écrivaines syriennes contemporaines

Dans chacun des romans choisis pour cette étude, les corps des personnages sont inscrits dans le texte, dans le but de représenter, déconstruire et contester les différentes formes de pouvoir, visant à les discipliner dans un cadre normatif. Il s'agit des pouvoirs politique, social, de la tradition et de la coutume, de la religion et du système patriarcal.

Le choix de la disposition des chapitres, chacun consacré à l'analyse d'un roman, n'est pas anodin. Il vise à établir un dialogue entre les différentes œuvres, encadrées à l'intérieur d'un parcours partagé. Dans chaque chapitre, j'ai inséré plusieurs passages des romans, dans le but d'établir un lien direct entre le texte et son analyse et de permettre au lecteur d'y accéder directement. Chaque passage en langue arabe est suivi par sa traduction en français qui a été réalisée par mes soins.

Le premier chapitre est consacré à l'analyse de *Kursī* de Dīma Wannūs, roman dont l'histoire gravite autour d'un seul personnage masculin principal, incarnant le rôle de l'esclave du régime au pouvoir. Dans ce roman, le corps du protagoniste est le théâtre d'un processus de fragmentation en actes et fonctions physiologiques qui représentent sa désagrégation en tant que sujet. Sous l'effet du pouvoir politique, le corps du personnage est éloigné de la sphère du langage et ainsi déshumanisé. La fragmentation du corps du protagoniste est

mise en scène dans le but de représenter le fonctionnement du pouvoir : le corps est le lieu d'un processus d'assujettissement de l'individu. Ce processus d'assujettissement implique, dans le roman, le masculin.

Dans *Hurrās al-hawā'* de Rosa Yāsīn Ḥasan, analysé dans le deuxième chapitre, les corps des personnages sont utilisés pour représenter les effets de la répression politique sur l'individu, son positionnement social et ses relations intimes. L'attention est portée sur des aspects problématiques de la société syrienne, comme le confessionnalisme, le statut des minorités, la condition de la femme et l'organisation des rôles de genre. Yāsīn Ḥasan avance plusieurs images de féminité et de masculinité, en s'appuyant sur les expériences des relations sexuelles, du désir, de la souffrance, de la torture, de la vieillesse, de la maladie et de la mort, impliquant les corps des personnages. La masculinité apparaît souvent dans des contextes de violence : les corps des personnages masculins sont utilisés pour remettre en question un modèle monolithique de masculinité, symbolisant un système patriarcal⁷⁰ gouverné par la même logique répressive qui organise le pouvoir politique du régime dictatorial. La crise d'un modèle spécifique de masculinité représente, ainsi, la crise d'un système fondé sur le pouvoir répressif du régime dictatorial et du système patriarcal. Les corps des personnages féminins, en revanche, sont le plus souvent représentés dans les dimensions du plaisir et de la jouissance. En s'appuyant sur leurs corps, les personnages féminins sont impliqués dans un parcours de subjectivation, tout en se rebellant face aux pouvoirs répressifs que sont le pouvoir politique et le pouvoir patriarcal, qui tous deux visent à objectiver leurs corps.

Le troisième chapitre est consacré à *Banāt al-barārī* de Mahā Ḥasan. Dans ce roman, l'auteure aborde le phénomène du crime d'honneur, analysé en tant que manifestation de l'emprise du pouvoir de la coutume sur l'individu. Le corps de la femme égo-gorgée se transforme en terrain de lutte entre les instances individuelle et communautaire. Mais le corps de la femme n'est pas seulement la source de son oppression. Les terres sauvages du titre représentent un espace imaginaire, alternatif au milieu social, dans lequel les personnages peuvent jouer librement de leurs corps, en échappant à l'emprise de la logique de la communauté, fondée sur la coutume.

Dans *Rā'iḥat al-qirfa* de Samar Yazbik, roman auquel est consacré le quatrième chapitre, le corps est utilisé pour représenter les phénomènes de la

70 Il est important de mettre en exergue le fait que, quand on parle de système patriarcal, on ne se réfère pas à une entité immuable et a-historique, mais à une forme de pouvoir façonné par des institutions et des mœurs qui changent dans le temps. Il s'agit d'une forme de pouvoir qui naturalise la hiérarchie verticale des genres et la domination des femmes et des modèles de masculinité subalterne, cf. Aghacy, *Masculine Identity*, 1.

hiérarchisation des rôles de genre ainsi que l'écart profond entre les différentes classes sociales, dans la société syrienne contemporaine. L'auteure explore aussi bien l'univers des relations hétérosexuelles que celui des liaisons passionnelles entre femmes. Les premières semblent être toujours gouvernées par la violence et le désir de domination. Dans ce cadre, masculinité et féminité sont les produits d'un réseau de relations asymétriques de pouvoir : la masculinité se fonde sur l'assujettissement de la femme, alors que cette dernière incarne le rôle de l'assujetti. Suite à l'échec des relations intimes avec les hommes, les personnages féminins trouvent refuge dans les relations passionnelles entre femmes. Ces dernières reproduisent toutefois la même logique de domination : l'inscription de la différence féminine dans le texte paraît demeurer illusoire, les relations entre femmes étant gouvernées par la même volonté d'exercer le pouvoir sur l'autre.

Dans *Imra'a min hādā al-‘aṣr* de Hayfā Bīṭār, analysé dans le cinquième chapitre, le corps de la protagoniste est le lieu d'un processus de recherche d'une identité nouvelle, engendré par l'expérience de la maladie. Cette recherche, impliquant la sexualité du sujet, se fait de façon rétrospective : la maladie active la mémoire du corps et, à travers le souvenir, la protagoniste revit ses expériences amoureuses passées, à la recherche d'un modèle de féminité lui convenant. Le corps du personnage est le terrain de la dialectique entre l'attachement à des modèles traditionnels d'organisation des rapports de genre, et le désir de la protagoniste de se conformer à une image de femme moderne, à travers la pratique des plaisirs.

Corps, jouissance et identité sont au cœur de *Burhān al-‘asal* de Salwā al-Na‘īmī, analysé dans le sixième chapitre. Dans ce roman, la rencontre de la protagoniste avec des textes érotiques arabes pré-modernes amorce un processus de remise en question de son identité de femme arabe. Le terrain de cette recherche est le corps du personnage, la narration gravitant autour de ses expériences érotiques. Le positionnement de la protagoniste, au croisement de deux univers culturels – la Syrie et la France –, est le point de départ de la resignification de son statut d'individu : la différence – affirmée à travers la pratique des plaisirs – se révèle être la source de cette resignification.

Dans le septième chapitre, on se consacrera à l'analyse comparée des représentations du corps dans l'univers des personnages. L'attention sera portée sur les différents modèles de féminité et de masculinité avancés dans chaque roman. Un dialogue avec certains exemples de la production romanesque des générations précédentes d'écrivaines syriennes sera établi, dans le but de cerner d'éventuels éléments de nouveauté en ce qui concerne les représentations du corps ainsi que leur signification.

Kursī de Dīma Wannūs : corps et pouvoir

L'engagement politique et l'intérêt pour la critique sociale et historique demeurent au centre de la production romanesque syrienne contemporaine. L'attention est portée sur l'individu et sur les effets du pouvoir sur son univers intérieur, ses relations intimes et sa vie quotidienne.

En effet, le lien entre roman et pouvoir n'est pas chose nouvelle dans la littérature syrienne. En se référant à la création romanesque en Syrie des années soixante aux années quatre-vingt-dix, Vauthier définit le roman comme un

historien du présent. À travers l'évocation de la vie des personnages, c'est l'image contemporaine du monde et de l'existence arabe qui se profile. La littérature dessine ainsi l'action néfaste du pouvoir sur le groupe qu'il dialogue et prive de ses liens naturels.¹

Aujourd'hui, le roman conserve ce rôle d'historien, mais les auteurs se concentrent davantage sur l'individu. Les narrations des histoires privées des personnages ne se limitent pas à côtoyer la narration monolithique de l'Histoire : elles l'infiltrant en brisant la séparation entre sphères publique et privée, et en renégociant leurs frontières. Le roman *Kursī* (Une chaise), de l'écrivaine Dīma Wannūs² et publié en 2009, s'inscrit dans cette même tendance. L'auteur se concentre sur un personnage masculin, dans le but de représenter l'individu modelé – ou plutôt déformé – par le pouvoir répressif. Dans ce roman, la compénétration entre les sphères privée et publique est flagrante : l'univers intime du personnage est placé au centre de la narration, et l'invasion de son intimité devient l'expédient littéraire pour représenter les

¹ Vauthier, *La Création*, 346.

² Née à Damas, Dīma Wannūs, fille de Sa'd Allāh Wannūs, a étudié la littérature française et la traduction à l'Université de Damas et à l'Université Paris III. Elle a travaillé durant deux années comme éditrice et présentatrice pour le programme culturel de la chaîne télévisée *Orient*. Elle a également travaillé comme journaliste pour *al-Safir*, *al-Ahbār* et *The Washington Post*, pour lesquels elle s'est consacrée aux rubriques politiques et culturelles. Sur le plan littéraire, elle a publié un recueil de nouvelles, *Tafāṣīl* (Détails) (Dimaṣq : Dār al-Madā, 2007) qui a récemment été traduit en allemand et qui va bientôt paraître aux éditions Nautilus. *Kursī* (Une chaise) est son premier roman. En 2009, elle remporte le prix du festival littéraire *Beyrouth 39*. Elle est actuellement directrice de la section culturelle de la revue électronique *al-Mudun*, et travaille à son deuxième roman. Dīma Wannūs vit à Beyrouth depuis la fin de l'année 2011.

effets dévastateurs du pouvoir sur l'individu. La critique sociale passe à travers la fragmentation du corps du protagoniste dans une série de gestes et fonctions physiologiques, symbolisant sa désagrégation en tant que sujet. Le choix fait par l'auteure de se consacrer à un personnage masculin est l'un des éléments les plus significatifs qui distinguent ce roman du reste de la production romanesque des écrivaines syriennes contemporaines.

Le protagoniste, Durgām, est un homme d'âge moyen. Son enfance est marquée par la tragédie : après avoir perdu ses parents, il part vivre avec la famille de son oncle, dans un petit village en Syrie. À dix-huit ans, il se rend à Damas pour étudier à l'université, après quoi il s'installe dans la capitale, pour y travailler comme censeur au service du régime. Son travail consiste à contrôler et à censurer la production de l'information, afin que l'intégrité du régime ne soit pas menacée. La narration s'ouvre sur ce personnage qui, depuis son réveil, est obsédé par la planification minutieuse d'un dîner de travail qui aura lieu le soir même, dîner auquel participeront ses collègues et un ministre de l'État. Ce dîner est présenté comme un événement très significatif pour la vie du protagoniste, dont le but est de s'asseoir à côté du ministre, pour s'attirer sa sympathie et ainsi obtenir une promotion professionnelle, et susciter l'envie chez les autres. Wannūs fait le portrait de l'arrivisme et de l'opportunisme d'un médiocre esclave du pouvoir, pour représenter le fonctionnement du régime de la famille des al-Asad, fondé sur la logique du clientélisme, de la corruption et de la répression. La chaise du titre est un personnage absent, véritable moteur de la narration ; c'est la cible visée par le protagoniste mais c'est surtout l'incarnation du pouvoir.

L'histoire se déroule à Damas, mais la ville n'apparaît que rarement dans le roman. Le lieu principal de la narration est l'appartement de Durgām, théâtre de ses rituels propitiatoires en vue du dîner fatidique. L'univers des personnages gravite autour de cet anti-héros de cinquante ans, partagé entre lâcheté et arrivisme qui, bien qu'il fasse partie du régime au pouvoir, reste détaché de sa propre société, seul et isolé. Comme le « personnage absolu » d'inspiration kafkaïenne proposé par Enrico Testa, Durgām « est bloqué dans des situations qui se répètent stérilement, sans aboutir à un processus ou une modification »³. En dehors du travail, il n'a aucune relation sociale ni aucun autre contact avec la réalité extérieure. Il vit un état de dictature du moi qui, au niveau narratif, entraîne la réduction de l'intrigue uniquement à ses actes.

3 Enrico Testa, *Eroi e figuranti* (Torino : Einaudi, 2009), 11. La traduction de l'italien au français a été réalisée par mes soins.

L'ironie est la technique privilégiée par l'auteure pour maintenir la distance entre le narrateur hétérodiégétique et le personnage⁴. Ce dernier, souvent fouillé dans son intimité par l'œil du narrateur, n'est pas décrit de façon idéologique ou manichéenne. Wannūs accorde également un peu d'espace à son univers intérieur. Elle continue ainsi sur le chemin inauguré par les générations précédentes de romanciers syriens qui s'éloignent du modèle du personnage-type. Ce dernier – caractérisé par une certaine rigidité et par l'absence d'épaisseur psychologique – est récurrent dans les romans du réalisme socialiste des années cinquante, et est utilisé pour représenter des types sociaux incarnant les différentes classes sociales⁵.

La complexité du personnage de Durgām, partagé entre son égoïsme et sa fragilité, apparaît notamment à travers l'histoire de Niḍāl – l'un des rares personnages secondaires du roman – le jeune homme avec lequel il partage une chambre universitaire à Damas, et qu'il décide de dénoncer aux autorités pour s'en attirer les faveurs. L'histoire de Niḍāl est racontée par analepse, lorsque le narrateur retourne à la jeunesse du protagoniste. Niḍāl est une sorte de personnage opposé au protagoniste : cultivé, engagé politiquement, très actif et aimé par les autres, tandis que Durgām ne comprend rien à la politique, n'a pas de centres d'intérêt et demeure seul. Le protagoniste dénonce son ami après avoir découvert que ce dernier désirait quitter la Syrie avec une fausse carte d'identité. Même s'il continuera, après coup, à douter du bien-fondé de sa décision, c'est grâce à cette dénonciation que Durgām réussit à travailler comme censeur au service du régime.

Dans son analyse du roman, Muḥammad Barrāda⁶ partage le temps de la narration entre ce qu'il appelle la « structure de surface », constituée par les douze heures précédant le dîner qui va se dérouler le soir même, et la « structure profonde », constituée par les analepses qui nous reconduisent à la vie passée de Durgām. La structure de surface se caractérise notamment par l'ironie qui ressort de la dissonance entre narrateur et personnage. Le fait que le narrateur observe de l'extérieur le protagoniste, en décrivant chacun de ses gestes, représente l'emprise du pouvoir répressif sur l'individu. Pourtant, dans la structure profonde, la distance entre narrateur et personnage se réduit, et

4 Une étude de référence sur l'ironie est celle de Linda Hutcheon, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony* (London : Routledge, 1994).

5 Cf. Vauthier, *La Création*, 25.

6 Muḥammad Barrāda, « Riwayāt Dima Wannūs Kursī... Nihāyat muwazzaf intihāzī », *Maḡriss*, 19 juin 2009, consulté le 11 février 2015 <<http://www.maghriss.com/alittihad/91986>>.

l'intériorité de Durgām récupère partiellement la faculté de s'exprimer. Ces deux structures s'entremêlent dans la narration.

Fragmentation du corps

Le corps joue un rôle central dans le roman, aussi bien en ce qui concerne la construction du temps que celle du personnage. Dans le présent de la narration, c'est-à-dire pendant les douze heures qui précèdent le dîner avec le ministre, le centre de la scène est occupé par le protagoniste. Dans la structure de surface, la distance entre narrateur et personnage est plus marquée que dans la structure profonde, car « le narrateur, abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la "réalité", par la présence de ce qui est là et exige d'être "montré" »⁷. C'est justement cette distance qui détermine la présence de l'ironie. Chaque geste du personnage est noté avec précision, dans une sorte d'hyperréalisme, ou, selon Barrāda, de *masraḥa*⁸ (mise en scène) exacerbée. Pourtant, la *mimésis* demeure illusoire, car il s'agit de la transposition du non-verbal en verbal, donc d'une diégèse qui donne seulement l'impression du mimétique. Comme l'explique Gérard Genette :

contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter.⁹

À travers la prolifération du geste qui devient rituel, Wannūs semble vouloir rapprocher le temps de la narration du temps réel. Toutefois, l'insistance et la répétitivité avec lesquelles sont décrits ces gestes entraînent la déformation de la réalité, d'où la définition d'hyperréalisme. La réalité est observée à travers une loupe qui en fait ressortir les moindres détails, même ceux qui sont apparemment insignifiants, alors que les actions du personnage sont décomposées en une séquence de mouvements, comme dans une scène filmée au ralenti. Si, dans le nouveau roman français des années cinquante et soixante, l'attention est portée sur les objets au détriment du personnage, c'est ici le corps du

7 Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Le Seuil, 1972), 186.

8 Cf. Barrāda, « Riwayāt Dīma Wannūs ».

9 Genette, *Figures III*, 185.

protagoniste qui subit un processus de chosification. Le corps est fragmenté en une série de rituels – comme le fait de boire un café, un thé et de fumer des cigarettes – qui se répètent et rythment la journée de Durgām. La narration débute au réveil du protagoniste :

عند الساعة السابعة، رن جرس المنبه. في اللحظة ذاتها، فتح درغام عينيه. هو لا يعرف إن كان قد فتح عينيه في تمام الساعة، أم أن جرس المنبه أيقظه. لأنه فتحهما في اللحظة التي رن فيها الجرس. عيناه لم تسبقا الجرس والرنين المزيج لم يسبق عينيه. المهم أنه استيقظ وفتح عينيه على ظلمة الغرفة.¹⁰

À sept heures le réveil sonna. Au même instant, Durgām ouvrit les yeux. Il ne savait pas s'il les avait ouverts à sept heures pile ou si c'était la sonnerie qui l'avait réveillé, car il les avait ouverts au moment même où elle avait retenti. Ses yeux n'avaient pas précédé la sonnerie et son bruit gênant n'avait pas non plus précédé ses yeux. L'important était qu'il s'était réveillé et qu'il avait ouvert les yeux dans l'obscurité de la chambre.

L'attention est portée sur le personnage et sur sa perception du temps, qui devient subjectif. Les gestes quotidiens, normalement banals, deviennent importants en se transformant en un rituel de prélude à l'événement qui aura lieu le soir. La fragmentation de chaque geste et la dilatation temporelle qui en ressort confèrent au temps une dimension corporelle. Le lecteur ne se figure pas seulement le personnage absorbé par ses activités, mais il arrive à saisir l'écoulement du temps, comme s'il s'agissait d'un temps physique. Ce temps-ci, immobile, constitué d'actes répétés, est utilisé pour représenter l'individu façonné par le pouvoir, aliéné parce qu'incapable d'établir une relation avec le monde extérieur : son seul univers est son corps. La répétition des mêmes actions donne au personnage l'impression que tout dans sa journée est organisé de façon logique. La dilatation temporelle jaillit de la fragmentation d'une action simple et commune, comme l'acte de fumer :

أخذ درغام نفساً عميقاً من سيجارته. [...] وابتلع دخان السجارة ولم يعلق فيه. ظل مفتوحاً على تلك الأفكار وكأنه يتفرج. ثم هز رأسه، عيناه لا تزالان مغمضتين وفيه مفتوحاً والدخان يخرج منه بهدوء وبايقاعات منتظمة.¹¹

10 Wannūs, *Kursī*, 7.

11 Ibid. 52.

Durgām prit une profonde bouffée de sa cigarette. [...] Il avala la fumée sans fermer la bouche. Celle-ci resta ouverte sur ces pensées-là comme s'il fixait quelque chose. Puis il secoua la tête. Ses yeux étaient toujours fermés, sa bouche ouverte et la fumée en sortait doucement à un rythme régulier.

La description des gestes du protagoniste est tellement soignée que l'on peut parler de superposition entre langage de la fiction et technique du cinéma. D'ailleurs, il existe déjà un dialogue avec les techniques du cinéma dans la production des écrivains syriens des générations précédentes, tels que Ḥaydar Ḥaydar et Hānī al-Rāhib¹². La dimension visuelle domine également la description de la préparation du café, l'un des autres rituels propitiatoires qui constellent la journée du protagoniste :

وضع الركوة على الغاز بعد أن غسلها بالماء فقط . هذه المرة انتظر ريثما يسخن الماء ثم وضع ملعقتين من البن البرنزي الشهى . [...] الرغبة تقوش على سطح الركوة وتكاد تطوف . يعدها درغام عن الغاز متغلباً على قشعريرته . وضع الركوة على الصينية ذاتها . أخذ فجان القهوة الأبيض المزروع بورود حمراء ووضعه إلى جانب الركوة.¹³

Il posa la cafetière sur le gaz après l'avoir lavée avec de l'eau seulement. Cette fois-ci, il attendit que l'eau bouillît. Ensuite, il y mit deux cuillères de café appétissant et de couleur bronze. [...] L'écume monta jusqu'au bord de la cafetière et faillit déborder. Durgām l'éloigna du gaz sans se laisser envahir par ses frissons. Il posa la cafetière sur le même plateau. Il prit une tasse blanche parsemée de roses rouges et la plaça à côté de la cafetière.

Le langage de cet extrait est caractérisé par la répétition des mêmes mots : le verbe *wada'a* (mettre) y est répété quatre fois, tout comme le mot *al-rakwa* (ustensile pour préparer le café). La description de la préparation du café occupe une page entière du roman¹⁴ ; elle est rendue à travers une série de phrases verbales juxtaposées par parataxe. Le geste joue un rôle plus important que les pensées et les émotions. On retrouve le même style dans la description de la préparation du thé :

12 Cf. Vauthier, *La Création*, 383.

13 Wannūs, *Kursī*, 129.

14 Ibid.

ملاً إبريق الشاي بالماء، وضعه على الغاز، وضع كأساً صغيرة على صينية نحاسية، وصحناً مقعراً تملؤه كحل جامدة من السكر المترج بسوائل رطبة. أخذ بيديه كمشة من الشاي ورمها في الإبريق. ظلت بعض الأوراق عالقة بيده من البخار الساخن. وضع الإبريق على الصينية واتجه إلى الكنبه الوحيدة. [...] وضع درغام ملعقتين مترعتين من السكر. صب الشاي الداكن. حركة بعكس عقارب الساعة.¹⁵

Il remplit la théière d'eau, la mit sur le gaz puis posa un petit verre sur un plateau en laiton et une assiette creuse remplie de sucre cristallisé à cause de l'humidité. Il prit à deux mains une poignée de thé et la jeta dans la théière. À cause de la vapeur chaude, des feuilles étaient restées collées à sa main. Il plaça la théière sur le plateau et se dirigea en direction de son seul canapé. [...] Durgām y ajouta deux bonnes cuillères de sucre. Il versa le thé sombre tout en le mélangeant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.

Dans ce passage, comme dans la scène de la préparation du café, le corps du personnage n'est pas décrit de façon directe, mais nous est rendu uniquement par ses actes. L'attention portée à la gestuelle donne le sentiment que le protagoniste est espionné, envahi dans son intimité, comme s'il s'agissait d'une inspection violant la sphère privée du sujet. Comme le pouvoir de la narration n'est détenu que par le narrateur, le personnage est contrôlé par celui-ci. Ce dernier perd son statut de sujet, en devenant l'objet du regard de l'autre.

À travers une sorte d'écriture chirurgicale, Wannūs décrit ce qui se passe dans l'esprit du protagoniste de façon photographique, en approfondissant l'aspect extérieur des pensées de Durgām. Ce dernier vit un état d'aliénation qui débouche sur une perpétuelle interrogation du moi, comme dans certains exemples de romans égyptiens des années quatre-vingt-dix, dans lesquels « le sujet n'est plus impliqué dans un rapport dialectique avec la réalité car il est absorbé dans une dialectique interne »¹⁶.

Le contraste entre l'absence d'émotions profondes dans le présent et le débordement émotif dans le passé représente le changement en cours dans la vie du protagoniste, après le début de sa carrière au service du régime. Celle-ci se développe au détriment de la vie sociale et affective de l'individu qui se

¹⁵ Wannūs, *Kursī*, 54.

¹⁶ Cf. Maria Elena Paniconi, « Il romanzo sperimentale egiziano degli anni Novanta : gli esempi di Muṣṭafā Dikrī, Muntaṣir al-Qaffāš, May al-Tilmisānī », *Annali di Ca' Foscari* 45 : 3 (2006) : 71. La traduction de l'italien au français a été réalisée par mes soins.

retrouve détaché de sa propre société, seul et isolé. Dans le passé, le corps est traité de façon différente, en tant que siège des sentiments et des émotions. Les sens sont souvent le moteur des souvenirs, comme dans l'histoire d'amour entre Durgām et Christine, journaliste française dont il tombe amoureux, mais qu'il décide finalement de dénoncer aux autorités :

أخذ درغام الكلسون الأحمر بين يديه. شمه من جديد فتسللت إلى أنفه رائحة عطرها. وفي اللحظة التي مشت تلك الرائحة بين شعيرات أنفه واخترقت فتحاته وتغزرت إلى الدماغ مباشرة، شعر درغام بحنين قاهر إليها. أليست الرائحة هي أعذب اختراع في هذه الحياة الصعبة والمعقدة؟ هكذا فكر درغام. فقليل من نسيج تلك الروائح يخلق بالروح إلى مكان بعيد من الذاكرة ويجعلها تعيش للحظات قليلة أيضاً من الأحاسيس العتيقة والمرمية بإهمال في الجسد. أليست الروائح مثل الله تحيي ما كان راكداً ومتحطباً وميتاً؟¹⁷

Durgām prit la culotte rouge dans ses mains et la renifla de nouveau. Son parfum se glissa jusque dans ses narines. À l'instant où ce parfum se frayait un chemin à travers les poils de son nez, traversait ses narines et s'évaporait directement dans son cerveau, il ressentit une irrésistible nostalgie pour elle. Le parfum n'est-il pas une des inventions les plus douces dans cette vie si difficile, si compliquée ? C'est ce qu'il pensa. Un peu de ce tissu de parfums flottait dans son esprit vers les profondeurs de la mémoire, lui faisant revivre, pour quelques instants, une exubérance de sentiments anciens qui avaient été négligemment jetés dans le corps. Comme Dieu, les parfums ne redonnent-ils pas la vie à ce qui était inerte, figé et mort ?

Au début du passage, l'attention se porte sur les détails du corps : les narines, les poils du nez, le cerveau. On demeure dans la même séparation entre extériorité du corps et sphère des émotions qui caractérise la structure de surface. Ce décalage est peu à peu comblé dans la narration du souvenir. Les parties du corps sont presque personnifiées, tout comme l'est l'odeur des culottes qui acquiert des traits animés en devenant le moteur actif de la mémoire. Toutefois, même dans le souvenir, le détachement entre les sentiments et le langage demeure présent. Le protagoniste n'est pas capable de discerner ses sentiments et de les exprimer par des mots, comme on le remarque dans la description de sa relation passionnelle avec Christine :

17 Wannūs, *Kursī*, 108–109.

درغام لا يعرف إن كان قد أحبها. لا بدأنه أحبها. فهي لم تكن مجرد امرأة فرنسية يفرغ في جوفها لذاته. لقد كانت شيئاً معقداً. [...] كانت مزيجاً من الحب والحنين والخوف. كان يضاجمها بعنف ويستمتع بصراخها وألمها وانكماش جسدها المتمدّد تحت جسده. ثم بعد أن يرمي في أحشائها صرخته الأخيرة يلوذ بالصمت ويرخي رأسه فوق صدرها ويستسلم لذلك الدفء اللذيذ. لا بدأنه يحنّ في هذه اللحظة إلى ذلك المزيج من التناقضات.¹⁸

Durgām ne savait pas s'il l'avait aimée. Il l'avait sans aucun doute aimée. Elle n'avait pas été seulement une femme française dans les cavités de laquelle vider son plaisir. C'était compliqué. [...] Il s'agissait d'un mélange d'amour, de nostalgie et de peur. Il couchait avec elle violemment en jouissant de ses cris, de sa douleur et du rétrécissement de son corps allongé sous le sien. Après avoir jeté dans le ventre de la femme son dernier cri, il se réfugiait dans le silence en posant la tête sur ses seins et en s'abandonnant à une douce sensation de tiédeur. Il n'y avait aucun doute qu'à ce moment-là il avait la nostalgie de ce mélange de contradictions.

La description du rapport sexuel entre le protagoniste et son amante est rendue à travers un style dichotomique. À côté d'une série de mots et de phrases liés aux champs sémantiques de la violence et de la souffrance, on remarque des mots liés aux champs sémantiques de l'amour et de l'affection. Ce double langage est la technique choisie par Wannūs pour mettre en scène l'emprise du pouvoir répressif sur l'individu, ce même pouvoir que ce dernier exerce sur le corps de l'être aimé. La jouissance est atteinte seulement à travers – et grâce à – la souffrance de l'autre. Dans la dialectique du pouvoir, il ne paraît donc pas possible d'entamer une relation avec l'autre, mais seulement de chercher à le dominer. Cette thématique est d'ailleurs centrale dans *Hurrās al-hawā'* de Rosa Yāsīn Ḥasan et dans *Rā'iḥat al-qirfa* de Samar Yazbik.

Dans les dernières pages du roman seulement, l'univers intérieur de Durgām se déverse à l'extérieur :

ما إن يمزّ درغام بمحاذاة حديقة السبكي حتى تلج سمس إلى ذاكرته بالقوة. ووجع طفيف يمسك بكفّ يده اليسرى. يحنّ إليها. أو أنه لا يحنّ على الإطلاق. لا يعرف. الموضوع معقد للغاية. فهو يتذكرها، ثم في اللحظة ذاتها يتذكر أمه وأباه وعمه والصحافية الفرنسية وشروق وعيسى.

تختلط العواطف خلف أضلاعه وتمتزج مع بعضها وتفيض، فيضيع درغام ويفقد القدرة على فصل تلك المشاعر المتشابكة. [...] صحيح أنه يشعر بالوحدة. كم هي لعينة هذه الوحدة. تنهش الروح، تنهكها، تستنفد طاقتها على القمل. [...] يفقد درغام لوجود روح أخرى في بيته تنصت إليه وتهز رأسها موافقة أو رافضة. هذا ما يدفعه في بعض الأحيان للتحدث بصوت مسموع. لسمع صوته. لتحميه من التجزؤ. فهو عندما يعود إلى بيته في الثالثة بعد الظهر، تقطع صلته بالعالم الخارجي. يجلس وحيداً يتأمل يومه المضجر. [...] قد يجهمس بالبكاء لكن الدموع تبقى حبيسة وراء البؤبؤين الأسودين. أخرج منديلاً ورقياً من جيب ستره. مسح عينيه. تأمل دموعه منقوشة على المنديل الأبيض. ثم محط أنفه وفتح المنديل وتفرج على المخاط سائلاً شفاقاً وحراراً.¹⁹

À peine Durgām passa-t-il à côté du parc al-Subkī, que Simsim pénétra de force dans sa mémoire. Une légère douleur lui prit la main gauche. Il la désirait. Ou peut-être pas du tout. Il ne savait pas. Le problème était compliqué. Il se souvenait d'elle puis, au même moment, il se souvenait de sa mère, de son père, de son oncle, de la journaliste française, de Šurūq et de 'Īsā. Les émotions se bousculaient derrière ses côtes, se mélangeaient et débordaient. Durgām s'égarait et perdait sa capacité de séparer toutes ces émotions entremêlées. [...] C'est vrai qu'il se sentait seul. Maudite solitude ! Elle dévore l'esprit, le consume, épuise sa capacité de supporter. [...] Il manquait à Durgām la présence d'un autre esprit dans sa maison, qui l'écouterait, hocherait la tête en signe d'approbation ou de désaccord. C'est ce qui, parfois, le conduisait à parler à voix haute. Il lui fallait entendre sa voix, se protéger de la pétrification. Lorsqu'il rentrait du travail, à trois heures de l'après-midi, tous les liens avec le monde extérieur étaient rompus. Il s'asseyait tout seul, contemplant son ennuyeuse journée. [...]. Il était sur le point de pleurer, mais les larmes restaient confinées derrière ses pupilles noires. Il sortit un mouchoir en papier de la poche de sa veste, s'essuya les yeux et contempla ses larmes gravées sur le mouchoir blanc. Ensuite, il se moucha, ouvrit le mouchoir et observa le mucus qui coulait transparent et chaud.

Le protagoniste arrive à reconnaître son état de profonde solitude. Le narrateur n'est plus le seul détenteur du pouvoir d'exprimer ses émotions, comme on le remarque à travers l'insertion du discours indirect libre. Mais ce rapprochement de son côté humain ne dure que quelques instants et, très vite,

19 Wannūs, *Kursī*, 157–159.

le narrateur revient à la sphère physiologique, à travers la description des sécrétions nasales. Partagé entre une humanité qui veut être reconnue, criée, écoutée et son incapacité à l'exprimer par les mots, il se replie sur lui-même, en portant son attention vers son corps et sa physiologie. Le détachement entre la sphère émotive et le langage engendre encore une fois une mise en exergue de l'extériorité du personnage.

La désagrégation du sujet

Tous les gestes, les actions et les pensées du protagoniste ont pour but le succès de sa mission : s'asseoir sur la chaise à côté du ministre. La chaise n'est que la métaphore du pouvoir désiré par le personnage. Le lien entre corps et pouvoir est central. D'un côté, le pouvoir agit sur le personnage en le désagrégant en tant que sujet. Ce processus se manifeste sur son corps, réduit à un assemblage de gestes et de fonctions physiologiques. De l'autre côté, ce même pouvoir – symbolisé par la chaise – est, pour le personnage, le seul élément capable de lui faire atteindre le statut de sujet.

En se référant à la pensée de Michel Foucault, Butler explique que les processus de subjectivation et d'assujettissement sont entrelacés car le sujet se construit dans et par la soumission²⁰. D'un côté le pouvoir fonde le sujet ; de l'autre, l'existence du pouvoir est préservée par le sujet, qui le reproduit à travers son action. Le corps est lui-même soumis à l'action du pouvoir. Il est inscrit dans un ensemble d'interdictions et des permissions qui contribuent à lui conférer le semblant d'un système doué de sens. Pourtant, dans *Kursī* c'est le processus inverse qui est mis en scène. Le pouvoir n'amène pas à la constitution du sujet, mais à sa désagrégation, représentée au niveau fictif par la fragmentation de son corps qui, éloigné de la sphère du langage, n'est plus un système doué de signification. Le corps du protagoniste apparaît ainsi décomposé en une série de fonctions physiologiques réduites à leur apparence extérieure :

يأخذ مندبلاً ورقياً ويبصق ككلة صفراء. يتأملها جيداً قبل أن يطوي المنديل. غالباً ما يتأمل
درغام مفرزاته قبل رميها. تتحطّ ويتأمل المخاط السائل طويلاً ويكتشف لونها ودرجة ميوعته
قبل أن يطوى المنديل و يرمي به. وعندما يأكل الخضار يلاًفه بالماء ويتضمض جيداً ثم يرمي

20 Cf. Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford : Stanford University Press, 1997).

الماء في الكأس نفسه . يتأمله جيداً . يرى بقايا البقدونس تسبح في الكأس ثم تترسب في القعر فيرتاح ويكمل طعامه . حتى عندما يتغوط ، لا يضغط كبسة السيفون بسرعة . يتأمل منجزاته الخرائية ويتسم برضا ثم يسمح للماء بالتخلص من تلك المنجزات.²¹

Il prend un mouchoir en papier et y crache une masse jaune. Il l'observe attentivement avant de plier le mouchoir. Souvent Durgām observait ses sécrétions avant de les jeter à la poubelle. Quand il se mouchoit, il observait le mucus couler longuement. Il découvrait sa couleur ainsi que le degré de sa liquidité avant de plier le mouchoir et de le jeter à la poubelle. Quand il mangeait des légumes, il remplissait sa bouche d'eau, il se rinçait bien et puis il crachait l'eau dans le même verre. Il l'observait bien. Il voyait les restes du persil nageant dans le verre, puis se déposer sur le fond. À ce moment-là il se détendait et il complétait son repas. Même quand il déféquait, il ne tirait pas la chasse d'eau en vitesse. Il observait sa merde en souriant avec satisfaction, puis il permettait à l'eau de s'en débarrasser.

L'analyse du corps du personnage gravite autour des sécrétions nasales et de l'alimentation. La fragmentation du corps en actes et gestes se reflète sur celle du paragraphe, composé de phrases brèves et concises, renvoyant aux actions du personnage, comme on le remarque dans la prolifération des verbes. Le corps n'est pas un système harmonieux, siège du sujet, le narrateur le présentant uniquement comme un producteur de sécrétions. À ce sujet, Barrāda parle de « dissection du corps »²². Au delà de l'effet ironique qui ressort de la série d'actions répétées par Durgām, on remarque la présence du verbe *ta'ammala* (contempler) qui y est répété cinq fois, pour insister sur le fait que le personnage est en train de s'observer et de contrôler ce qui se passe dans son organisme, dans une sorte de dédoublement de la personnalité. Le lecteur a l'impression que le personnage est la cible d'un processus d'espionnage, comme dans le cas du protagoniste de l'œuvre *al-Laġna*²³ (Le comité²⁴, 1981), de Ṣun' Allāh Ibrāhīm. Ici aussi, le corps du protagoniste est fragmenté dans une série d'actes répétés – comme la préparation de la nourriture, du thé et du café – et de fonctions physiologiques.

21 Wannūs, *Kursī*, 144–145.

22 Barrāda, « Riwayat Dīma Wannūs ».

23 Ṣun' Allāh Ibrāhīm, *al-Laġna* (al-Qāhira : Dār al-Mustaḡbal al-'Arabī, 1997).

24 Trad. Yves Gonzalez-Quijano, *Le Comité* (Paris : Actes Sud, 1992).

Durgām se consacre à l'observation de ses sécrétions comme s'il était satisfait de sa création. L'importance accordée aux sécrétions semble suggérer l'identification du sujet avec celles-ci. L'absence du langage en tant que moyen d'organisation, de signification de l'univers intime et de création de liens sociaux est remplacée par les gestes et les fonctions physiologiques. La fragmentation du corps remplace l'absence du langage, dans le but de représenter l'univers vide de sens dans lequel est décomposée l'existence du personnage. Durgām réussit rarement à mettre des mots sur ses émotions et ces dernières sont, le plus souvent, représentées à travers la description de son corps. L'état d'excitation qu'il vit à la perspective du dîner avec le ministre s'exprime à travers sa gestuelle :

كان يتحرك على الكنبه كطفل لا يقوى على الثبات . يضع ساقه اليمنى فوق اليسرى ثم بالعكس .
ينحني إلى الأمام ويثبت كوعيه فوق الركبتين ثم يتعب فيرجع إلى الخلف . ثم يشبك أصابع يديه
ويضعها فوق رأسه ثم ينزلهما بعد ثوان . [...] يفرك مخارجه المزروع بشعيرات فاحمة وخشنة
تتدلى أحياناً إلى الخارج وتكون مقلبة بالمخاط.²⁵

Il bougeait sur le canapé comme un enfant qui n'arrive pas à rester immobile. Il mettait sa jambe droite sur la gauche et inversement. Il se penchait en avant, en posant ses coudes sur ses genoux, puis, fatigué, il revenait en arrière. Il entrelaçait ses doigts et les posait sur sa tête et après un instant il les descendait. [...] Il frottait ses narines pleines de poils noirs et durs qui parfois penchaient vers l'extérieur, pleins de morve.

Comme l'*infans* dépourvu de la parole, Durgām ne peut que s'exprimer à travers son corps qui, éloigné de la sphère du langage, est dépourvu de toute signification. Le corps, fragmenté sous l'effet du pouvoir répressif, n'est plus le siège du sujet, mais devient le lieu où la subjectivité est perdue, car il n'y a pas de sujet en dehors du langage. Wannūs met en scène ce détachement entre corps et langage à plusieurs reprises dans le roman, comme on le remarque dans la description de la miction du protagoniste :

أنزل بطلون بيجامته القماشية الزرقاء، فظهر شيوه منتصباً من الاحتباس البولي . كعادته،
يمسك درغام بشيئه كأنه يمسك ببارودة أو سهم ويصوب على هدفه، منتصف جوره المرضاض

25 Wannūs, *Kursī*, 44.

[...] هرّ درغام عضوه جيداً ليتأكد من فواغه من البول. دكّه تحت البنطال القاشي الأزرق وتوجه نحو المغسلة الصغيرة البيضاء.²⁶

Il abaissa le pantalon de son pyjama en tissu bleu et son membre, en érection à cause de la rétention d'urine, apparut. Comme d'habitude, Durgām tenait son membre comme s'il tenait un fusil ou une fusée et il visait sa cible, au milieu de la cuvette du W.C [...]. Il secoua son membre soigneusement pour s'assurer qu'il n'y avait plus d'urine. Il le poussa sous son pantalon en tissu bleu et il se dirigea vers le petit lavabo blanc.

La description de la miction permet d'attirer le regard vers la masculinité du protagoniste. Celle-ci n'est pas représentée dans un contexte de jouissance et de plaisir sexuel, mais dans celui de la production des sécrétions. Il en ressort une masculinité niée en tant que source de jouissance ; le membre n'est pas en érection sous l'effet de l'excitation sexuelle, mais à cause de la rétention d'urine. Encore une fois, le corps de Durgām, morcelé en une série des gestes – on remarque l'insistance sur les actions du personnage, exprimée par les verbes « tenait », « visait », « secoua », « poussa » – témoigne de son impuissance et de son impossibilité à entamer un processus de subjectivation et de relation avec les autres.

Si dans d'autres passages du texte, le protagoniste est comparé à un enfant, il est ici rapproché de l'univers des instincts. D'ailleurs, si l'absence du langage est remplacée par le corps, il s'agit d'un corps nu, dépourvu de son humanité, comme on le constate dans la description du rituel de la défécation :

يحتسي درغام فجانين من القهوة ويدخن سيجارين بالضبط. ومع انتهاء السجارة الثانية تبدأ أمعاؤه بالزقوة ومغص خفيف يتمسك بأحشائه. عندها يحين موعده مع الخراء. [...] في العادة تستغرق عملية التغوط الصباحية نصف ساعة. فدرغام يقرأ الجرائد وهو يتغوط وقد يحل الكلمات المتقاطعة. إلا أنّ هذا الصباح يبدو مختلفاً منذ اللحظة الأولى. [...] انتهى بسرعة وعاد إلى الكبة الحشنة.²⁷

Durgām sirotait deux tasses de café et fumait exactement deux cigarettes. À la fin de la deuxième cigarette, son intestin commençait à babiller et une colique légère s'emparait de ses viscères. Son rendez-vous avec la

26 Wannūs, *Kursī*, 9.

27 Ibid. 23-24.

merde était arrivé. [...] D'habitude l'opération de la défécation matinale prenait une demi-heure. Durgām lisait les journaux pendant qu'il déféquait et parfois il faisait les mots croisés. Pourtant ce matin-là semblait différent et ce dès le premier instant. [...] Il termina en vitesse et retourna sur l'inconfortable canapé.

Éloigné du langage, le corps n'est qu'une enveloppe inexpressive dont on saisit seulement l'apparence extérieure. Comme pour le mot vidé de son signifié dont il ne reste que le signifiant, il ne reste de l'intériorité du protagoniste, dépourvu de la capacité à s'exprimer à travers le langage, que son apparence extérieure : son corps.

C'est justement dans la césure entre corps et langage que se manifeste la critique adressée au régime syrien. Le pouvoir répressif engendre la fragmentation du corps à travers le détachement de ce dernier de la sphère du langage. Mais la fragmentation du corps en actes et fonctions physiologiques représente la désagrégation du sujet sous l'emprise du pouvoir. Dans ce cadre, la chaise du titre – symbole matériel du pouvoir – constitue la seule possibilité pour le protagoniste de se subjectiver. L'impuissance du personnage ne peut être dépassée qu'à travers la conquête de la chaise, et donc de la puissance. Le statut de sujet ne peut être occupé par l'individu que grâce à la prise active du même pouvoir que celui auquel il était assujéti.

Le pouvoir absolu – exercé par le régime des al-Asad – à travers la répression de toutes les libertés, crée un individu non seulement séparé de sa société, mais également détaché de lui-même. L'écrivain syrien Mamdūḥ 'Adwān analyse les effets du pouvoir répressif sur l'être humain²⁸. La répression empêche ce dernier de développer son humanité, à travers un processus d'animalisation qui se réalise premièrement dans l'éloignement de l'assujéti de la sphère du langage et donc de la dimension sociale. Elaine Scarry avance le même constat en analysant la façon dont le pouvoir – notamment à travers la torture – vise à effacer la subjectivité et la dimension historique de l'individu, dans le but de détruire sa représentation du monde et ses relations avec celui-ci²⁹. C'est d'ailleurs seulement à travers le langage que, selon Ferdinand de Saussure, l'individu extériorise les objets de sa propre conscience et organise le monde³⁰. L'être humain est le seul animal capable d'intervenir sur les formes naturelles

28 Mamdūḥ 'Adwān, *Ḥayawanatu-l-insān* (Dimašq : Mamdūḥ 'Adwān Publishing, 2007).

29 Cf. Elaine Scarry, *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World* (New York : Oxford University Press, 1985).

30 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris : Payot, 1995).

en les nommant. Sa faculté à nommer les objets – qui entraîne la possibilité, pour l'être humain, de transcender la sphère purement biologique – est à la base de la faculté de perception³¹. L'individu parvient à occuper le positionnement de sujet à travers le langage : le sujet se fonde et est inscrit dans le langage. La répression vise à déstructurer le langage de l'individu pour détruire sa représentation de la réalité, et pour l'empêcher de se subjectiver. Cette expropriation du langage engendre le détachement entre vie nue, acte pur, existence biologique, et forme, c'est-à-dire langage et existence sociale et politique. Ainsi, l'homme perd sa dimension humaine et sociale en régressant à la dimension purement biologique.

Dans *Kursī*, la fragmentation du corps du personnage principal devient une véritable métaphore du fonctionnement du pouvoir absolu, qui entame un processus d'assujettissement de l'individu, en l'empêchant de se constituer en tant que sujet. Ce processus d'assujettissement implique, dans le roman, le masculin. C'est le corps de l'homme qui est fragmenté et c'est donc la désagrégation du sujet masculin à être mise en place. Cet aspect est très significatif par rapport à l'analyse du corps entamée dans les romans d'autres écrivaines syriennes contemporaines. Le processus de fragmentation du masculin mis en scène par Wannūs peut d'ailleurs être ramené au cadre de notre théorisation à propos des liens entre différence, appartenance et sujet dans le monde arabe contemporain. Dans les autres romans que nous analyserons, la différence du féminin s'inscrit dans le texte, aussi bien à travers la représentation des corps des femmes, que dans l'image des corps des hommes, vus par le regard de la femme. Toutefois, la différence du féminin n'incarne pas seulement la spécificité liée au genre, car elle devient la métaphore de la différence incarnée par chaque individu. Il s'agit de la possibilité de l'affirmation d'un nouveau sujet dans le monde arabe : un sujet fondé sur la différence et non plus sur la conformation au groupe.

On remarque pourtant que Wannūs choisit de représenter un individu complètement uniformisé au pouvoir et caractérisé par des traits de banalité et de « normalité » – Durgām est un homme d'âge moyen, de classe sociale moyenne – qui l'éloignent de toute manifestation de différence. Il ne s'agit pas d'un choix anodin. Durgām en effet correspond au sujet masculin normatif, seule et unique référence par rapport à laquelle on établit ce qui est différent. L'auteure ne semble pas intéressée par la représentation du corps masculin d'un point de

31 Cf. Franco Lolli, « Alcune brevi note intorno al concetto di simbolico nel Seminario II di Jacques Lacan » in Antonio Di Ciaccia (éd.), *L'io e il soggetto : Commento al Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi di Jacques Lacan* (Macerata : Quodlibet, 2009), 93–102.

vue féminin, marqué par la différence ; elle semble plutôt chercher à effacer la différence, dans le but de rendre au lecteur l'image d'un sujet neutre, uniformisé, banal qui incarne l'esclave du pouvoir.

Kursī n'est qu'un exemple de la récente production romanesque qui prend en charge la problématisation du sujet dans le monde arabe. Le lecteur y contemple la mort du sujet masculin symbolisant la norme. Il s'agit de la mort symbolique de l'esclave du pouvoir et de l'impossibilité, pour l'individu qui se conforme au pouvoir répressif, d'exister en tant que sujet. Grâce au mirage de la chaise seulement, Durgām frôle la possibilité de se constituer en tant que sujet. Le mirage du pouvoir lui donne l'illusion d'entamer un processus de subjectivation et donc de reconstituer son corps comme un ensemble doué de sens. La puissance, symbolisée par la chaise, est sa seule chance de franchir sa condition d'impuissance. D'ailleurs, le rôle de la chaise, incarnation d'un système corrompu, est affirmé à la fin du roman :

الكرسي يتجمل كل المؤخرات التي ترتبي عليه . المؤخرات السمينة والمدنة والتي تصدر روائح قذرة وتلك البضة والمصقولة التي تجلبها بعض النساء . المؤخرات الدافئة والباردة، الثقيلة والخفيفة .
[...] لكنه مجرد كرسي . المؤخرة هي وحدها من تعطيه أهميته.³²

La chaise supporte toutes les fesses qui se jettent sur elle. Fesses grosses et flasques qui dégagent des odeurs immondes et celles délicates et lisses de certaines femmes. Fesses tièdes et froides, lourdes et légères. [...] Mais il ne s'agit que d'une chaise. Les fesses seulement lui donnent sa valeur.

Même si la chaise subit une sorte de personnification, sa nature inanimée en tant que chose est finalement réaffirmée. C'est seulement le pouvoir qu'elle symbolise qui lui confère sa valeur.

À la fin du roman, le lecteur ne connaîtra pas l'issue de la mission du protagoniste. Il ne lui reste donc que l'image de son corps fragmenté, de sa masculinité décomposée, qui n'a pas encore été sauvée de l'action dévastatrice du pouvoir. Le personnage n'arrive pas à se configurer en tant que sujet car il se limite à subir l'action du pouvoir.

32 Wannūs, *Kursī*, 162.

Ḥurrās al-hawā' de Rosa Yāsīn Ḥasan : corps et répression

Les dynamiques impliquant l'individu et le pouvoir répressif à la base du régime syrien sont au centre de *Ḥurrās al-hawā'* (Les gardiens de l'air), roman de l'écrivaine Rosa Yāsīn Ḥasan¹, publié en 2009. L'auteure se consacre aux effets de la répression politique sur des individus qui, à la différence du protagoniste de *Kursī*, la subissent sans l'avoir choisie. Dans *Kursī*, le corps est l'expédient littéraire utilisé pour représenter les effets du pouvoir sur l'individu qui choisit – plus ou moins consciemment – de s'y soumettre. Sa seule chance – vouée à l'échec – est de chercher à assumer activement ce pouvoir et de l'exercer sur les autres, pour dépasser son état d'impuissance.

En revanche, les personnages de *Ḥurrās al-hawā'* n'arrivent pas à se positionner au cœur de leur société car, pour être reconnu et faire ainsi partie du tissu social, l'individu doit se conformer au groupe, identifié à travers plusieurs éléments comme le parti politique, la confession religieuse, la famille, la coutume. Dans ce cadre, le corps devient le lieu de la recherche du positionnement de l'individu, le lieu où instances individuelle et collective s'affrontent. Dans sa critique du pouvoir répressif, Yāsīn Ḥasan ne se consacre pas seulement au régime politique ; elle aborde aussi d'autres aspects de la société syrienne, comme le confessionnalisme, le statut des minorités, la condition de la femme²

-
- 1 Née à Damas et diplômée en architecture, Rosa Yāsīn Ḥasan est journaliste et écrivaine. Après le début de la révolte en Syrie, en mars 2011, elle a été obligée de quitter le pays et est actuellement réfugiée politique en Allemagne. Son premier recueil de nouvelles, *Samā' mulawwaṭ bi-l-ḍaw'* (Un ciel taché de lumière) (Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2000), a été suivi par la publication du roman *Abanūs* (Ébène) (Dimašq : Wizārat al-Ṭaqāfa al-Sūriyya, 2004), qui raconte l'histoire de plusieurs générations de femmes du début du XIX^e siècle aux années quatre-vingt dix du XX^e siècle, et qui a remporté le deuxième prix du concours *Ḥannā Mīna*. La troisième œuvre de Rosa Yāsīn Ḥasan, *Négatifs : Riwāya tawṭīqīyya* (Négatifs : Un roman documentaire), *al-Kalīma* 16 (2008) : 1–82, est un roman documentaire sur la vie des détenues dans une prison féminine de la Syrie contemporaine. *Ḥurrās al-hawā'* a été sélectionné en 2009 pour l'*International Prize for Arabic Fiction* (IPAF). Son dernier roman s'intitule *Brūfā* (Ébauche) (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyīs, 2011). L'écrivaine y raconte les histoires de plusieurs personnages à travers des enregistrements téléphoniques menés par un espion au service du régime syrien.
 - 2 À propos de la ségrégation de genre et des conditions de vie des femmes arabes, il faut toutefois envisager la responsabilité du discours orientaliste dans la création de l'image d'un phé-

et l'organisation des rôles de genre. Le corps est placé au centre d'une problématisation impliquant les effets de la répression sur l'individu, son positionnement social et ses relations intimes.

L'univers des personnages et la représentation du corps sont plus complexes que dans *Kursī*. L'auteure explore la féminité en s'appuyant sur l'analyse de plusieurs expériences corporelles des femmes, comme la masturbation, la grossesse, le plaisir et la souffrance dans les relations sexuelles, la vieillesse, la maladie et la mort. Le corps de l'homme est aussi envisagé, l'auteure se consacrant aux expériences du désir, de la souffrance, de la torture, de la vieillesse et du sentiment amoureux. La masculinité subit un processus de fragmentation qui peut être rapproché de ce que subit le protagoniste de *Kursī*. On remarquera d'ailleurs qu'il s'agit d'un aspect partagé par plusieurs romans d'écrivaines syriennes contemporaines.

Les événements du roman se déroulent à Damas, à partir de 2003 et, à travers l'insertion des analepses, remontent aux années 1980. Au cours de cette période, Ḥāfiẓ al-Asad entame une sévère répression, principalement à l'égard des Frères musulmans, qui se termine par le massacre de Ḥamā. La conséquence de cette violente campagne de répression est l'anéantissement total de la société civile et de toute forme indépendante d'expression politique, ainsi que le démantèlement des syndicats et l'arrestation de milliers de membres des partis de gauche et nationalistes arabes³.

Tout comme dans *Kursī*, l'auteure ne propose pas une représentation détaillée du cadre spatial. Les lieux évoqués au cours de la narration jouent toutefois un rôle significatif. L'auteure choisit souvent des lieux – dont la description ne nous est donnée qu'à travers les expériences des corps des personnages – où les individus subissent une forme de contrôle : la prison, l'hôpital, l'ambassade et un centre de cure macrobiotique. Même si l'ambassade et le centre de cure macrobiotique ne peuvent pas être catégorisés comme des institutions totales, il partagent toutefois des points communs avec ces dernières, qui ont pour but de gérer, à différents niveaux, une forme de déviance⁴. Dans *Ḥurrās al-hawā'*,

nomène immuable, en dehors de l'Histoire, et homogène, c'est-à-dire caractérisant de la même façon toutes les femmes, de toutes les classes sociales, originaires de tous les pays arabes. Cf. Lucia Sorbera, « Narrare il sé, rappresentare la modernità » in Casini, Paniconi et Sorbera, *Modernità*, 282–285.

3 Au sujet de la condition du champ intellectuel syrien, voir : Burhan Ghalioun, « La Fin de la "révolution" baathiste », *Confluences Méditerranée*, 44 (hiver 2002–2003) : 11–23 ; Hassan Abbas, « Censure et information », *Confluences Méditerranée*, 44 (hiver 2002–2003) : 39–46.

4 L'une des études les plus importantes, au sujet des institutions totales, est celle d'Erving Goffman, *Asiles : Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1968).

cette dernière se manifeste dans les corps des personnages. La prison prend en charge le crime, l'hôpital la maladie, tandis qu'à l'ambassade, c'est le statut des demandeurs d'asile politique – et donc leur statut en tant que citoyens – qui est impliqué. Le centre de cure macrobiotique peut d'ailleurs être considéré un lieu où l'on cherche à résoudre un état de malaise mental et physique. Ces lieux occupent une place spécifique aux marges de la société. Ils sont donc impliqués dans la critique du pouvoir répressif et dans la problématisation du concept d'appartenance qui parcourent le roman.

La narration gravite autour de trois couples principaux de personnages, dont les histoires sont liées les unes aux autres. Des personnages secondaires apparaissent, de temps à autre, pour raconter leur propre histoire, ou pour intégrer celles des personnages principaux. 'Anāt, la protagoniste, est une femme d'à peu près trente ans, enceinte, qui travaille comme interprète de réfugiés politiques, à l'Ambassade canadienne de Damas. Originaire d'une famille alawite, elle se retrouve à vivre chez son père, après le décès de sa mère et le départ de son compagnon pour l'étranger. Son partenaire, Ğawād, est druze. Il a été emprisonné durant dix ans, à cause de son engagement au sein du parti communiste. La problématique du professionnalisme est introduite, dans la narration, à travers l'histoire d'amour de ces deux personnages, vouée à l'échec. L'expérience de la prison se mêle à leur relation passionnelle, évoquée à travers des souvenirs et des lettres que les deux amants s'échangent. La répression politique agit sur les corps des amants, en les éloignant l'un de l'autre. 'Anāt se remémore des rencontres amoureuses avec son amant, mais le besoin de sentir le vrai corps d'un homme la pousse à chercher des aventures sexuelles. Après la libération de Ğawād, les deux se marient, mais ils s'aperçoivent que les années de séparation les ont profondément changés et qu'ils n'arrivent plus à se reconnaître. Ğawād décide donc de partir à l'étranger, à la recherche de meilleures conditions de vie pour lui et sa femme, avant que 'Anāt ne découvre qu'elle est enceinte.

Les parents de 'Anāt forment le deuxième couple au centre de l'histoire. Sa mère Ğamīla, morte d'un cancer, apparaît uniquement à travers le souvenir. Forcée à se marier très jeune avec le mari de sa sœur, décédée dans un accident, elle n'est jamais parvenue à ressentir de l'affection et du désir envers son époux. Son corps est la victime de la logique de la coutume qui considère normal le fait d'obliger une jeune fille à se marier à un homme beaucoup plus âgé qu'elle. De l'autre côté Ḥasan, le père de 'Anāt, a perdu ses deux femmes et, même s'il est assez âgé, vit sous l'emprise d'un désir sexuel toujours vif. Il fait la connaissance d'une jeune fille espagnole sur internet, et celle-ci vient lui

rendre visite à Damas. Ḥasan n'est pas encore prêt à renoncer à son désir et à vivre dans un corps d'homme vieux et impuissant. Toutefois, la relation avec la jeune fille espagnole demeurera platonique.

Le troisième couple est formé par Mayyāsa, l'amie de 'Anāt, et son mari, Iyād al-Šālātī. Tous les deux passent une période en prison, après laquelle ils vivent un état de malaise profond qui les empêche de rétablir l'harmonie de leur ancienne relation. Leur crise se manifeste dans leurs corps : Iyād est obsédé par des fantasmes sexuelles qu'il cherche à réaliser en poussant sa femme à des jeux qu'elle considère obscènes, tandis que Mayyāsa, pour échapper à son état de souffrance, se réfugie dans la philosophie macrobiotique.

La narration, menée par plusieurs narrateurs internes et externes, est divisée en plusieurs niveaux temporels, qui s'entremêlent les uns aux autres. L'analepse, mais aussi les entretiens avec les demandeurs d'asile à l'Ambassade ou encore les lettres que 'Anāt et Ġawād s'échangent pendant que ce dernier est en prison, sont les techniques utilisées par l'auteure pour l'insertion, dans la narration principale, d'autres narrations de deuxième degré. La tendance à l'intertextualité, à travers la citation d'extraits de poèmes, mais aussi à l'intergénéricité, grâce à l'insertion de digressions de caractère historique et politique, nous renvoie à ce que Nabil Sulaymān considère comme étant l'une des particularités du roman syrien contemporain⁵. D'ailleurs, cette passion pour la recherche, qui se manifeste notamment à travers l'analyse des sources de la tradition et des références historiques et littéraires arabes, apparaît de façon flagrante dans certaines œuvres, comme *Burhān al-'asal* de Salwā al-Na'imī.

L'un des aspects les plus remarquables du roman *Ḥurrās al-hawā'*, qui le distingue du reste de la production romanesque ici analysée, est l'instance narrative. Celle-ci n'est pas prise en charge par un seul narrateur hétérodiégétique contrôlant toutes les pensées et les actions des personnages, comme c'est le cas dans le roman *Kursī*. Yāsīn Ḥasan alterne entre un narrateur hétérodiégétique et plusieurs narrateurs homodiégétiques correspondant aux voix des différents personnages. L'histoire est présentée sous plusieurs aspects, chaque personnage donnant son propre point de vue. Le passage d'une narration à la première personne à une narration à la troisième personne se fait soudainement, souvent dans le même paragraphe ; le lecteur, privé de points de repères, se retrouve dans un état de dépaysement et peine à discerner l'identité du narrateur. Comme dans le roman polyphonique bakhtinien⁶, l'auteure de *Ḥurrās*

5 Nabil Sulaymān, « *Ḥurrās al-hawā'* li-l-kātiba al-Sūriyya Rosa Yāsīn Ḥasan... Al-aqalliyāt wa-l-unūta wa-l-siyāsa... Hawāḡis riwā'iyya », *al-Hayat*, 2 mai 2009 <http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat_INT/2009/5/2>.

6 Cf. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (Paris : Points Essais, 1998).

al-hawā' ne définit pas les personnages, mais les écoute, en entamant un dialogue avec eux. De cette façon, la polyphonie « fait place au multiple, à travers la libération de la matière littéraire de la monologie du moi de l'écrivain »⁷. Les différentes voix ne se limitent pas à interagir entre elles, mais sont dialogiques en leur for intérieur. Chaque voix est ouverte, divisée.

Les personnages sont en effet à la recherche de leur moi, ils ont des personnalités inachevées et n'arrivent pas à se reconnaître, car ils ne trouvent pas leur positionnement au cœur de leur société. Leur lutte intime se manifeste à travers les corps. Celui-ci est le terrain de la recherche d'une forme d'appartenance, qui ne renoncerait pas à la différence individuelle. La critique du pouvoir répressif est donc filtrée par la dimension corporelle. L'engagement politique se manifeste à travers l'attention pour la sphère individuelle qui acquiert une valeur collective.

Masculinité et violence

Dans l'univers fictif bâti par Yāsīn Ḥasan, le corps n'est pas défini uniquement par le plaisir sexuel. Féminité et masculinité sont impliquées dans la problématisation du statut de sujet, à l'intérieur d'une société gouvernée par différentes formes de pouvoir répressif. Plusieurs personnages masculins peuplent le roman, chacun d'entre eux incarnant différents modèles de masculinité. Celle-ci est le plus souvent représentée du point de vue des personnages féminins. La logique du système patriarcal est bouleversée : la femme n'est plus seulement l'objet du regard de l'homme, mais elle joue un rôle actif dans la construction de la masculinité.

Yāsīn Ḥasan s'appuie sur le féminin pour avancer différentes interprétations de la masculinité. Celle-ci n'est pas un concept abstrait ; elle est placée dans des conditions matérielles spécifiques se manifestant sur les corps des personnages. L'attention portée au côté matériel du masculin permet d'ailleurs de maintenir la différence individuelle, en dépassant toute forme de définition essentialiste. La masculinité est construite de façon différente selon le personnage, et le même personnage peut incarner plusieurs modèles de masculinité. Ainsi, Yāsīn Ḥasan montre que, à l'intérieur du même contexte culturel, il n'y a

7 Boutrous Hallaq, « al-Kitāba : al-wā'ī wa-ṭaqāfat al-ḡasad » in Jamal Chehayed et Heidi Toëlle (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āšira : al-Ġudūr al-ṭaqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ḡadida, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fi 26 wa 27 ayyār 2000* (Dimašq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001), 191. La traduction de l'arabe au français a été réalisée par mes soins.

pas qu'un seul modèle homogène de masculinité. Cette dernière subit les effets du pouvoir répressif qui agit sur l'individu dans la société syrienne contemporaine. La répression politique et celle exercée par le système patriarcal interagissent, en opprimant aussi bien l'homme que la femme. Pourtant il serait incorrect de considérer le modèle hégémonique de masculinité comme une émanation du système patriarcal car, comme le montrent R. W. Connell et James W. Messerschmidt :

we must distinguish between « patriarchy », the long-term structure of the subordination of women, and « gender », a specific system of exchange that arose in the context of modern capitalism. It is a mistake to treat a hierarchy of masculinities constructed within gender relations as logically continuous with the patriarchal subordination of women. [...] It is a mistake to deduce relations among masculinities from the direct exercise of personal power by men over women. At the least, we also must factor in the institutionalization of gender inequalities, the role of cultural constructions, and the interplay of gender dynamics with race, class, and religion.⁸

La catégorie de « masculinité hégémonique », avancée par Connell, s'appuie sur le concept d'hégémonie culturelle théorisé par Gramsci. L'hégémonie n'est pas forcément synonyme de violence, même si elle peut être supportée par l'usage de la force ; elle signifie plutôt « ascendancy achieved through culture, institutions, and persuasion. »⁹. La masculinité hégémonique correspond donc à la norme par rapport à laquelle les hommes définissent leur propre masculinité. Toutefois, Connell et Messerschmidt expliquent également que :

Because the concept of hegemonic masculinity is based on practice that permits men's collective dominance over women to continue, it is not surprising that in some contexts, hegemonic masculinity actually does refer to men's engaging in toxic practices – including physical violence – that stabilize gender dominance in a particular setting.¹⁰

À ce sujet, on remarque que, dans *Ḥurrās al-hawā'*, la masculinité apparaît souvent dans des contextes de violence. Face à l'action de la répression, les rôles de

8 R. W. Connell et James W. Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity : Rethinking the Concept », *Gender & Society*, 19 : 6 (2005) : 839.

9 Ibid. 832.

10 Ibid. 840.

genre et les relations homme-femme sont en crise. Yāsīn Ḥasan prend pour cible un modèle monolithique de masculinité hégémonique, symbolisant un système patriarcal gouverné par la même logique répressive qui organise le pouvoir politique du régime dictatorial. Les personnages masculins de *Hurrās al-hawā'* se conforment à ce modèle de masculinité hégémonique, caractérisée par l'exercice de la domination sur la femme, bien qu'ils parviennent parfois à s'en éloigner. La crise d'un modèle spécifique de masculinité représente, ainsi, la crise d'un système fondé sur le pouvoir répressif du régime dictatorial et du système patriarcal. Si, d'un côté, les personnages féminins du roman échappent au rôle passif de la femme soumise, les personnages masculins se révèlent de plus en plus incapables d'incarner le modèle de l'homme oppresseur et dominateur.

Parmi les personnages masculins qui dépassent le modèle normatif de masculinité hégémonique, il y a Pierre, le chercheur canadien avec lequel la protagoniste 'Anāt vit une histoire d'amour, pendant que son compagnon est en prison. La relation passionnelle entre les deux personnages est fondée sur l'harmonie, qui laisse la place à l'épanouissement de la jouissance, aussi bien de l'homme que de la femme, dans un échange paritaire. D'ailleurs, pour mieux saisir le rôle du personnage de Pierre dans l'économie du roman, il faut envisager la signification de son positionnement. Ce personnage nous renvoie à la problématisation du concept d'appartenance, placé au centre du roman. Rappelons que le concept d'appartenance et la critique du pouvoir répressif sont étroitement liés. Le personnage de Pierre incarne un positionnement spécifique, car il se trouve en Syrie, mais il appartient à un autre lieu : vers la fin du roman, en effet, il quittera la Syrie pour rentrer dans son pays natal, le Canada. Ce n'est donc pas un fait anodin que le seul homme avec lequel la protagoniste vit une relation fondée entièrement sur la jouissance n'appartienne pas à sa société. Si l'on considère les autres modèles de masculinité avancés, on remarquera alors qu'il s'agit du seul modèle parvenant à échapper à l'emprise du pouvoir répressif sur l'individu. Leur relation d'amour est à plusieurs reprises insérée dans le texte, toujours représentée à travers le point de vue de la femme :

ذاك التناغم الغريب الذي أحسسته عنات مع بيير بدا لها مستغرباً. كأننا يتقلبان كهصفورين يتداعبان دون أن تفكرا، ولو لوهلة، بأي شيء خارجهما، متخاضة من أي ظلال لئجل دفين راقها طوال حياتها حتى وهي مع جواد.¹¹

11 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, 150–151.

L'étrange harmonie qu'avait éprouvée 'Anāt avec Pierre lui sembla extraordinaire. Ils virevoltaient comme deux oiseaux qui se caressent sans songer un seul instant à ce qui se passe autour d'eux. Elle s'était totalement libérée de cette timidité cachée qui l'avait accompagnée tout au long de sa vie, même quand elle était avec Ğawād.

Le positionnement de Pierre, en tant qu'étranger en Syrie, se reflète sur les sensations éprouvées par 'Anāt pendant le rapport sexuel. Les deux adjectifs employés dans cet extrait, notamment *ġarīb* et *muṣtaġrab*, dérivent de la même racine, *ġaraba*, qui renvoie au champ sémantique de l'étrange, du bizarre, de l'extraordinaire, mais aussi de l'étranger. Et c'est précisément grâce au positionnement spécifique de son amant que 'Anāt arrive à se libérer de sa timidité et à s'abandonner au plaisir. Pierre réussit à conduire 'Anāt en dehors de son contexte d'appartenance. Grâce à cet éloignement symbolique, la jouissance féminine se libère de toute inhibition. Même si, dans ce passage, le regard est dirigé vers le féminin, on arrive à saisir un modèle de masculinité capable d'interagir avec la femme : l'acte sexuel représente la rencontre de deux sujets, et non plus d'un sujet dominateur et de son objet sexuel. La jouissance féminine peut donc créer des espaces qui échappent au contrôle du pouvoir répressif.

Ğawād, le partenaire de la protagoniste, incarne également un modèle de masculinité capable d'avoir une relation avec le féminin. Pourtant, il n'arrive pas à rétablir la relation avec sa femme, suite à l'expérience de la prison. Le pouvoir répressif qui s'est emparé de son corps, pendant ses années de détention dans les prisons du régime, demeure présent en lui. À ce propos, Aghacy présente plusieurs romans dans lesquels les personnages masculins subissent des formes violentes de coercition de la part de l'État, qu'elle définit :

a callous agent of oppression, terror and, physical and psychological coercion. The state, representing the public terrain, invades the inner space, a site of resistance against the state, which is both apart from and implicated in the public sphere.¹²

Cette même invasion, dans la sphère privée, du pouvoir répressif exercé par l'État, contribue à la destruction de la relation entre Mayyāsa et Iyād. Tous les deux passent une longue période de temps en prison, après avoir été accusés, comme Ğawād, d'avoir participé à des activités politiques contre le régime. Une fois libéré, Iyād reprend sa relation avec sa femme, dont il est toujours

12 Aghacy, *Masculine Identity*, 99.

amoureux. Mais au lieu de rétablir l'ancienne intimité avec sa partenaire, il cherchera désormais à satisfaire son désir, devenu maladif, à travers des jeux érotiques qui dégoûtent cette dernière. Pendant l'acte sexuel avec Mayyāsa, Iyād incarne un modèle de masculinité brutale qui cherche à dominer sa partenaire : les pulsions s'emparent de l'homme, qui perd alors sa subjectivité. Celui-ci, éloigné – comme Durgām, le protagoniste de *Kursī* – de la sphère du langage, est complètement gouverné par ses instincts, l'autre féminin ne devenant que l'objet de ses jeux et de ses envies. L'acte d'amour se transforme en un acte de violence : le langage est complètement effacé. Le rapport sexuel est décrit du point de vue de Mayyāsa, et l'attention est portée sur ses sensations d'horreur et de dégoût :

أحياناً يَدَسُّ عَضْوَهُ بَيْنَ نَهْدِيهَا الصَّغِيرَيْنِ، يَطْلُبُ مِنْهَا تَقْرِيْمَهَا مِنْ بَعْضِ كَيْ يَسْتِطِيعُ أَنْ يَحْكَمَهُ
بِاسْتِمْتَاعٍ حَتَّى يَصِلَ النُّشُوَّةُ بِوَضْعِيَّتِهِ تِلْكَ. يَنْتَفِضُ طَوِيلًا فَوْقَهَا وَهِيَ تَحَسُّ بِجَسَدِهَا يَشْتَمِرُّ،
وَيَتَجَاهَدُ كَيْ تَبْقَى صَامِدَةً تَحْتَهُ حَتَّى يَنْتَهِيَ. ثُمَّ بَدَأَ بَدَهْنَ سَائِلَهُ عَلَى صَدْرِهَا مُضْغَةً نَهْدِيهَا
وَرَقْبَتِهَا وَكَتْفَيْهَا بِهِ. وَحِينَ يَحَاوُلُ أَنْ يَدَسَّ قَطْرَاتٍ مِنْهُ فِي فَمِهَا تَشْعُرُ بِأَنَّ حَالَةَ مِنَ الْعَثِيَانِ
اجْتَا حَتْمًا فِجَاءَةً، وَجَعَلَتْهَا تَنْتَرُ مِنْ تَحْتِهِ رَاكِضَةً إِلَى الْحَمَامِ بِعَرِيهَا.¹³

Il lui arrivait d'insinuer son membre entre ses petits seins et de lui demander de les rapprocher pour pouvoir se frotter contre eux et atteindre l'orgasme dans cette position. Il se trémoussait un long moment sur elle, tandis qu'elle sentait son corps à elle réagir avec dégoût, tout en faisant de son mieux pour rester immobile sous lui, jusqu'à ce qu'il terminât. Ensuite, il commençait à enduire sa poitrine de sperme, oignant ses seins, son cou et ses épaules. Mais quand il essayait d'en glisser quelques gouttes dans sa bouche, elle se sentait soudain prise de nausées et s'arrachait de lui pour se précipiter toute nue vers la salle de bain.

La masculinité de Iyād est représentée à travers les sensations de dégoût et de nausée éprouvées par sa femme. Ces sensations contribuent à la déshumanisation du sujet masculin¹⁴. L'excitation de Iyād provient de la domination de sa femme, et de sa soumission à des jeux sexuels, ce qui entraîne la chosification

13 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, 170.

14 Pour une analyse du rôle du dégoût et de la honte dans la soumission de certaines catégories d'êtres humains – femmes, homosexuels, etc. – voir l'étude de Martha C. Nussbaum, *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law* (Princeton : Princeton University Press, 2004).

de son corps. L'homme apparaît ici comme une créature cherchant seulement à assouvir son plaisir. Sa masculinité, imposée au corps de la femme, se réduit à son membre et à son sperme.

Ce sont ces mêmes sensations que l'on retrouve dans l'attitude de Ğamīla, la mère de 'Anāt, vis-à-vis de son mari – Ḥasan – qu'elle a été forcée d'épouser quand elle n'avait que treize ans. Comme dans le cas de Mayyāsa, le dégoût est le terme que l'auteure choisit pour définir le ressenti de Ğamīla pendant le rapport sexuel avec son mari. La masculinité, représentée du point de vue de la femme, est encore une fois fragmentée : les parties du corps de l'homme censées engendrer du plaisir chez la femme, comme les lèvres et les mains¹⁵, sont mises en exergue. Ces mêmes parties sont pourtant ici source de répulsion pour la femme envers son partenaire. Après de vaines tentatives de stimuler le plaisir sexuel de sa femme, Ḥasan renoncera définitivement à approcher son corps. L'homme est lui aussi victime de la coutume, qui lui a imposé d'épouser une fille beaucoup plus jeune que lui, tout comme Iyād est une victime de la violence de la répression du régime, qui lui a imposé la prison durant plus de dix ans.

La crise d'une société fondée sur le pouvoir répressif est donc représentée à travers la crise des rôles de genre : le système patriarcal se révèle de plus en plus inadapté à l'organisation des rapports entre ceux-ci. À ce sujet, la réflexion que Yāsīn Ḥasan entame autour du masculin est significative. La subversion des rôles de genre ne peut se faire que de façon relationnelle : au changement du rôle de la femme doit nécessairement correspondre le changement du rôle de l'homme car, comme le soulignent Connell et Messerschmidt, « Gender is always relational, and patterns of masculinity are socially defined in contradistinction from some model (whether real or imaginary) of femininity. »¹⁶. Dans *Ḥurrās al-hawā'*, masculinité et féminité sont représentées à travers le corps. Le masculin dépasse ainsi son statut neutre et abstrait, pour incarner la différence. L'homme n'est plus la catégorie « métasexuelle »¹⁷ abstraite par rapport à laquelle la femme est « l'autre », le « différent », car il est, à son tour, marqué par la différence.

Dans le roman, le masculin est le plus souvent représenté à travers les sensations des personnages féminins. La différence est donc inscrite dans le corps de l'homme, à travers le regard que la femme porte sur celui-ci. Il s'agit d'une différence qui contredit le modèle de masculinité monolithique, abstrait et neutre, avancé par le système patriarcal. Si, d'un côté, certains personnages

15 Cf. Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, 207.

16 Connell et Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity », 848.

17 Agacinski, *Femmes*, 72.

masculins cherchent à jouer activement le rôle que la société patriarcale leur impose, ils souffrent, après coup, des effets de leurs actions envers les femmes. C'est le cas de Iyād, qui regrette d'avoir trompé sa femme et de l'avoir obligée à se soumettre à ses jeux sexuels ; c'est aussi le cas de Ḥasan, le père de 'Anāt, qui n'arrive plus à s'approcher de sa deuxième femme, car il est conscient des sensations de dégoût qu'il engendre chez elle.

La crise de la masculinité ne se manifeste pas seulement dans l'incapacité des personnages masculins à incarner le rôle de l'homme dominateur, qui exerce une répression sur la femme. Le masculin devient parfois la cible de l'action du pouvoir répressif, cette même répression s'exerçant directement sur son corps. La masculinité apparaît en effet également dans des contextes de répression subie. Dans ce cas, le corps masculin subit un processus de « féminisation », devenant l'objet de la violence de l'autre. Le viol est utilisé par l'auteure dans le but de représenter la répression politique, comme dans l'histoire de Muḥammad 'Awwād, jeune homme originaire de la région soudanaise du Nil Bleu. Après avoir été arrêté par les forces de sécurité du Soudan du Nord, et passé plus de dix ans en prison, il arrive à Damas et se rend à l'Ambassade canadienne, pour demander l'asile politique. Il y fait la connaissance de 'Anāt, chargée d'écouter et de traduire les histoires de vie des demandeurs d'asile. Muḥammad raconte à la protagoniste les violences qu'il a subies en prison :

كان كلما حاول النوم أيقظوه بعقب البندقية، بشد شعره، أو بإغراقه بالماء.
كسروا أكثر من مرة زجاجة وأجبروني على الجلوس عليها.. كان الألم لا يطاق. وظللت
الدماء أياماً تنزّ من رائي. ولا تكاد الجروح تندمل حتى يعيدوا الكرة معي.
- واغ.. اغتصبوني..

...

اغتصبوني.. مرات ومرات. كان رئيسهم يجبرني على أن أتعرى كاملاً، وأجثو على الأرض
كالدابة ليضاجعني بوحشية أمام جميع رجاله. كانوا يقهقهون، يحاصرونني بكلماتهم البذيئة،
يمسّدون جسدي ويدسّون أيديهم في طياته مطلقين عليّ أوصاف النساء. يجبروني على التمايل
والرقص والتلفظ بكلمات فاحشة بصوت ناعم. أحياناً كانوا يقسرونني على النباح، أو النهيق،
وهم يدكّون مؤخرتي فيما الدماء تسيل على فخذي، تتبقع على الأرض مع برازي..¹⁸

Chaque fois qu'il cherchait à s'endormir, ils le réveillaient à coups de crosse de fusil, en lui tirant les cheveux ou en l'aspergeant d'eau.

Plus d'une fois, ils ont cassé une bouteille et m'ont forcé à m'asseoir sur les morceaux de verre... La douleur était insupportable et le sang continuait de s'écouler de mon derrière durant plusieurs jours. Les blessures n'étaient pas encore cicatrisées qu'ils revenaient à la charge.

– Et ils m'ont... ils m'ont violé...

– ...

Ils m'ont violé de nombreuses fois. Leur chef me forçait à me déshabiller complètement et à me mettre à quatre pattes sur le sol comme une bête pour me prendre violemment devant tous ses hommes. Ceux-ci ricanaient, me couvraient d'injures obscènes, palpaient mon corps et fourraient leurs mains dans tous ses replis en me lançant des surnoms de femme. Ils me forçait à me déhancher, à danser et à dire des obscénités d'une voix douce. Parfois, ils m'obligeaient à aboyer, ou à braire en me tapant sur les fesses tandis que le sang coulait sur mes cuisses avant de tacher le sol déjà souillé par mes excréments

La narration est tout d'abord conduite par un narrateur externe qui soudainement se transforme en narrateur homodiégétique. La narration à la première personne cède place au discours direct. Le viol du corps est reconstitué à travers le langage. La victime, tout d'abord « parlée » par le narrateur, n'a pas seulement le rôle d'objet de la violence de l'autre, mais aussi le rôle d'objet de la narration de l'autre. La victime récupère ainsi la possibilité de s'exprimer et de donner forme, à travers le langage, à l'expérience du viol : elle essaie de mettre des mots sur les morceaux de son corps désagrégé. Son corps qui, sous l'effet de la violence, est réduit au corps d'une bête, acquiert à nouveau des traits humains, grâce à l'action signifiante du langage.

Les répressions politique et patriarcale s'entrecroisent. La violence de la torture sur le corps du prisonnier acquiert des traits sexués. Les rapports entre les bourreaux et la victime se fondent sur la même logique de domination qui est à la base des rapports de genre, au cœur du système patriarcal. Le corps de l'homme subit, dans le passage cité, un processus de féminisation. La masculinité du prisonnier est niée et « féminisée » pendant le viol, tandis que la masculinité des bourreaux est affirmée à travers la violence. Le corps de la victime est objectivé, possédé et pénétré, comme s'il s'agissait du corps d'une femme. À propos des représentations littéraires de la masculinité dans des contextes dictatoriaux, Aghacy définit la torture comme un moyen adopté par

l'état « phallique », dans le but de garder le sujet masculin dans un positionnement féminin par rapport à la structure de pouvoir dominante¹⁹.

L'oppression de la liberté individuelle se manifeste à travers l'image du corps assujetti. Ce qui distingue le sujet de l'assujetti est, dans l'interprétation de Hortense J. Spillers, la séparation entre le « corps » et la « chair »²⁰. La chair est ce qui existe avant le corps, une sorte de narration primaire qui ne se place pas complètement en dehors du discours, mais qui est privée de toute dimension éthique et relationnelle et, par conséquent, réduite aux caractéristiques anatomiques. Le prisonnier est représenté comme l'« autre », à travers l'objectivation de la chair, qui fait de lui une « chose » entre les mains de ses geôliers. Le viol est la possession extrême de l'autre assujetti, source de sensualité irrésistible et destructive²¹. Le vol du corps symbolise la perte de la volonté et du désir de l'individu, et ainsi la perte de sa position en tant que sujet. Dans ce passage, le personnage est réduit à la condition de *dābba* (bête). On demeure d'ailleurs dans le même état de séparation entre corps et langage qui entraîne la désagrégation de la subjectivité de Durgām, le protagoniste de *Kursī*. Toutefois, dans *Ḥurrās al-hawā'*, la désagrégation du sujet masculin est accompagnée par la resignification de la féminité. Cette dernière, souvent représentée dans des contextes de jouissance, semble suggérer la possibilité de la renaissance d'un nouveau sujet, fondé sur la différence. La jouissance féminine devient une forme de résistance à l'objectivation du corps, sous l'action de plusieurs formes de répression.

La seule dimension dans laquelle le corps masculin récupère, partiellement, sa fonction relationnelle, est dans le souvenir. Il s'agit pourtant d'une relation apparente car elle appartient au passé et se désintègre dans le présent. Le passage du temps, dont l'impact se manifeste sur les corps des personnages, les rend méconnaissables les uns aux autres. Il s'agit d'une différence relationnelle, car le personnage s'aperçoit du changement de son corps en regardant le corps de l'autre, marqué également par le passage du temps. Dans ce cadre, masculinité et féminité se rencontrent, s'observent et se définissent réciproquement.

Le lien entre corps et mémoire caractérise le personnage de Ḥasan, le père de 'Anāt, qui cherche à fuir sa solitude, en rêvant de faire l'amour avec le fantôme de sa première femme morte, et en entamant une relation platonique avec une jeune fille espagnole. Il n'est jamais l'acteur d'une relation sexuelle réelle, son personnage flottant dans un univers imbibé de sexualité imaginaire.

19 Cf. Aghacy, *Masculine Identity*, 96.

20 Cf. Hortense J. Spillers, « Mama's Baby, Papa's Maybe : An American Grammar Book », *Diacritics*, 17 : 2 (1987) : 65–81.

21 Cf. Ibid.

Dans une rencontre fictive avec sa première femme, il décrit les signes que le temps a laissé sur son corps marqué par la vieillesse. Yāsīn Ḥasan insère un dialogue entre les deux anciens amants – habitant désormais des corps vieilliss – qui s'observent, mais qui n'arrivent plus à se reconnaître :

- الطيات تدلى أسفل البطن، تهذّل، وتجعلني أتهذّل معها. تكاد تصل إلى خصيتيه .
 – لجلدها ملمس حرسفي غريب! [. . .]
 – بارد كليالي الصقيع، هامد كأنه لم يكن يوماً يشعلني ناءً كأني لم أخبره يوماً! [. . .]
 – أين اليدان اللتان حملت بهما تكوران أنوثتي كإليالي؟ يدان تجوسان تفاصيلي، تملان المتعة إلى كل خباياي. [. . .]
 – لا تكاد هلامي تدوران ثدييها! كغتان متهدلتان لا تمتان بصلة لصدرها العارم الماضي، ما الذي فعلته السنوات بها؟!
 – تلك الحرقمة المتهدلة بين ساقيه، كيف استبدلوا بها ساريتي المجنونة؟!²²

- Les bourrelets lui tombent sur le bas du ventre, pendent et me ballotent d'un côté et de l'autre. Ils lui arrivent presque aux testicules.
 – Elle a la peau bizarrement squameuse au toucher ! [...]
 – Froid comme les nuits glaciales, inerte comme s'il ne m'avait jamais enflammée, loin comme si je ne l'avais jamais connu ! [...]
 – Où sont les mains que je rêvais de voir arrondir ma féminité comme mes nuits ? Des mains qui me fouillaient méticuleusement et transportaient le plaisir jusque dans mes parties les plus intimes. [...]
 – Mes mains n'étaient plus capables d'envelopper ses seins ! Deux masses pendantes qui n'avaient plus rien à voir avec la poitrine vigoureuse du passé. Qu'est-ce que les années lui ont fait ?
 – Ce chiffon qui pend entre ses jambes, comment ont-ils fait pour le mettre à la place du mât qui me prenait frénétiquement ?

Sa première femme, décédée jeune, apparaît à Ḥasan sous les traits d'une femme âgée. Cette séquence occupe un chapitre du roman, comme s'il s'agissait d'une pièce théâtrale indépendante. La description du corps de l'autre n'est insérée dans le texte qu'à travers le dialogue. Le temps se matérialise à travers le changement du corps : à l'incapacité de reconnaître le corps de l'autre correspond l'impossibilité d'accepter le sien. Cette incapacité à reconnaître

22 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, 167–168.

son propre corps passe à travers les mots de l'autre. On remarque que ce n'est pas seulement le personnage qui définit son corps à travers le langage, mais que c'est l'autre qui, en le regardant, cherche aussi à mettre des mots sur les parties d'un corps désormais déformé. À cause de la vieillesse, les parties corporelles qui normalement stimulent le désir sexuel acquièrent des traits de laideur. Les deux amants n'arrivent plus à éprouver la passion qui les liait dans le passé, et n'arrivent donc plus à rétablir leur ancienne relation. L'absence de relation entre les deux est également représentée au niveau de la narration : le passage n'est en effet pas un véritable dialogue – impliquant la réponse de l'interlocuteur – ; il s'agit plutôt de deux monologues qui s'entremêlent.

Ici encore, la masculinité n'est pas une construction abstraite. L'homme est incarné dans un corps de vieillard, marqué par le temps. Dans ce passage, l'auteur n'avance pas un modèle de masculinité virile et forte ; elle se concentre au contraire sur le dépérissement des parties du corps masculin. L'homme n'est pas le « premier sexe », sexuellement neutre, par rapport auquel la femme incarnerait « l'autre ». L'homme et la femme se regardent, se cherchent dans leurs corps vieillissants, et ne se reconnaissent pas : tous les deux incarnent une différence qui ne les rend pas seulement méconnaissables l'un à l'autre, mais également à eux-mêmes.

De même, la relation entre 'Anāt et Ġawād n'apparaît jamais dans le présent de la narration. Leur liaison présente les caractéristiques typiques de l'« amour obstacle »²³, dans lequel la présence d'un obstacle qui empêche l'union des deux amants garantit la durée de la passion. Dans le cas de ce couple, l'obstacle est, au début, représenté par l'appartenance des deux amants à des confessions religieuses différentes ('Anāt est alawite, Ġawād est druze) ; dans une deuxième phase, l'obstacle devient l'éloignement, causé par la détention de Ġawād. Enfin, les deux amants se séparent lorsque ce dernier part à l'étranger. Après la libération de Ġawād, l'obstacle demeure présent, en se manifestant dans la destruction de l'harmonie entre les amants, car la détention a fait d'eux deux inconnus. C'est uniquement dans la mémoire que l'amour et la passion demeurent inchangés. Dans une lettre écrite avant de quitter la Syrie, Ġawād exprime à 'Anāt ses sentiments à propos de leur relation :

في تلك الليلة، وعلى سرير تلك الغرفة الغريبة، كنت أتعرف إلى تفاصيل جسدك من جديد، أو كنت أتعرف إليها لأول مرة. كان جسدك مثيراً ودافئاً وأثوياً حتى الأفاصي، لكنه جسد غريب على الرغم من ذلك، راح الزمن يحطه. وشعرت بأن العمر الذي مضى حولني إلى رجل آخر لا

23 Cf. Simona Micali, *L'innamoramento* (Bari : Laterza, 2001), 35–37.

يشبه الشاب الذي كنت إياه، أنا الآن كهل تجاوز الخامسة والأربعين. ما تختله مراراً في لياليه الباردة، اعتماداً على كل الجمال الذي عشناه منذ خمسة عشر عاماً، تبدل للتو. قلب روحي تبدل.

جسدي أحسسته في ذلك اليوم جسد رجل غريب لا أعرفه!
 كنت تراقبين الخطوط المحيطة بعيني، لاحظت ذلك. تتحسسين طيات جذعي التي شكلها جلدي المتعب. يدك تجوس مناطق رجولي، كأنك تتأكدين من أنها ما زالت على قيد الحياة ولم تمت كما مات بريق عيني.²⁴

Cette nuit-là, sur le lit de cette chambre étrange, je faisais de nouveau connaissance avec les détails de ton corps, ou peut-être que les découvrais pour la première fois. Ton corps était excitant, chaud et féminin jusque dans ses extrémités. Malgré cela, c'était un corps étranger que le temps avait commencé à marquer. J'eus le sentiment que la vie m'avait transformé en un autre homme qui ne ressemblait pas au jeune garçon que j'étais. J'étais maintenant un adulte de quarante-cinq ans passés. Ce qu'il avait maintes fois imaginé pendant ses nuits froides, se référant à toute la beauté que nous avons vécue depuis quinze ans, avait soudainement changé.

La matrice de mon âme avait changé.

Ce jour-là, mon corps, je l'ai perçu comme s'il s'agissait du corps d'un inconnu !

Tu observais les rides autour de mes yeux. J'ai bien remarqué cela. Tu palpais sur mon torse les plis que formait ma peau fatiguée. Ta main fouillait mes parties viriles, comme si tu avais voulu t'assurer qu'elles étaient encore en vie et n'étaient pas mortes comme s'était éteinte la lueur qui brillait dans mes yeux.

La masculinité est ici représentée du point de vue masculin. L'homme s'aperçoit du changement de son corps à travers les réactions de sa partenaire. Le corps est le moyen à travers lequel le personnage se manifeste à l'autre ainsi qu'à lui-même : le passage du temps ne rend pas Ġawād seulement étranger à son amante, mais aussi à son propre corps. Ce dernier est, encore une fois, fragmenté en plusieurs parties, comme les rides autour des yeux et les plis du thorax et des parties intimes. Cette fragmentation symbolise l'impossibilité, pour le sujet, de rassembler les morceaux en un ensemble doué de sens.

24 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, 267.

L'identité, qui dans la mémoire est ancrée au passé, se désintègre dans le présent, en devenant méconnaissable. Par conséquent, le corps n'est plus le lieu de la relation avec l'autre, mais il devient le terrain de la recherche du moi, tout comme la mémoire perd sa fonction de connexion entre individu et collectivité.

Ici aussi, comme dans le cas de Ḥasan et de sa première femme, les corps de deux amants incarnent une différence qui les empêche de rétablir leur ancienne relation. Dans le passage cité, les corps de l'homme et de la femme sont définis par l'adjectif *ġarīb*, utilisé dans le sens d'étranger. Féminité et masculinité ne sont pas considérées comme des concepts abstraits, neutres et monolithiques. L'auteure entame une réflexion sur la construction de la différence sexuelle qui conteste « l'autoposition de l'homme comme sujet universel et neutre »²⁵. À travers la représentation de la différence, marquant aussi bien le corps de la femme que celui de l'homme, Yāsīn Ḥasan remet en question l'organisation des rôles de genre car, comme le souligne Agacinski :

On ne peut pourtant rien changer au statut de la femme sans remettre en question cette logique tenace et paradoxale qui soustrait l'homme, et non la femme, à la différence sexuelle. Il ne s'agit pas d'inverser l'androcentrisme pour mettre la femme en position de modèle et de dire que c'est l'homme qui diffère d'elle, mais de briser la logique d'une différence unilatérale (la différence de la femme) pour soutenir celle d'une différence bilatérale, relative à la génération. Dans ce cas, aucun des deux sexes ne s'approprie l'essence du genre humain, défini selon d'autres critères, comme la parole ou la rationalité.²⁶

Yāsīn Ḥasan analyse les effets du pouvoir répressif sur l'individu en explorant les rôles de genre. Face au changement du rôle de la femme, celui de l'homme ne peut pas demeurer inchangé. Il en ressort une masculinité en crise, car le modèle patriarcal de l'homme dominateur, incarnant le pouvoir répressif, se révèle inadapté, incapable d'interagir avec de nouveaux modèles de féminité. Néanmoins, les personnages masculins incarnant des modèles alternatifs de masculinité – comme Ḥasan et Ġawād – demeurent dans la même incapacité d'entamer une véritable relation avec le féminin. Ils n'arrivent pas à se libérer complètement de la logique répressive, le seul moyen pour eux étant de s'échapper : Ḥasan cherchera refuge dans une relation platonique avec une jeune fille espagnole, tandis que Ġawād partira pour l'étranger en quittant sa

25 Agacinski, *Femmes*, 78.

26 Ibid.

femme. Face à la femme qui devient l'acteur de son propre désir, l'homme se montre désarmé.

Corps féminin et jouissance

Alors que la masculinité est représentée le plus souvent dans des contextes de violence, la féminité construite par Yāsīn Ḥasan, se plonge davantage dans les dimensions du plaisir et de la jouissance. Dans ce cadre, le corps féminin joue un rôle significatif, qui peut être interprété à la lumière du processus de fragmentation du corps masculin, impliquant également le protagoniste de *Kursī*. Si la fragmentation du corps de l'homme représente la désagrégation du sujet masculin, dans *Ḥurrās al-hawā'*, la femme entreprend un chemin de subjectivation, à travers la recherche du plaisir sexuel. En réponse à l'échec du modèle normatif de masculinité mis en avant par le système patriarcal, le corps féminin, avec sa différence, suggère la possibilité de l'existence d'un nouveau sujet, fondé sur la différence.

Les personnages féminins du roman sont des femmes à la recherche de la satisfaction de leur désir. Ġamīla, la mère de 'Anāt, qui n'éprouve envers son mari que dégoût et aversion, entame une relation passionnelle avec son voisin. 'Anāt, pendant que son compagnon est en prison, cherche à satisfaire son désir à travers des aventures avec plusieurs partenaires. Mayyāsa est le seul personnage féminin qui n'arrive pas à affirmer son désir sexuel. Face aux jeux morbides de son mari, elle cherche un abri dans la philosophie macrobiotique, exhortant à la purification du corps.

La féminité et le droit de la femme à la jouissance font l'objet d'une problématisation, représentée à travers le dialogue entre la protagoniste et son amie Mayyāsa. Celles-ci partagent l'expérience de l'éloignement de leur partenaire, tous deux emprisonnés durant de nombreuses années :

– انظري . . انظري عنات . . وجهي كله شعر . . أشعر بأني صرت أشبه برجل عمره خمسون سنة، لا امرأة دخلت ثلاثينياتها منذ فترة وجيزة!!
كان علي أن أسألها سؤالاً، انتظرت الفرصة لطرحة منذ زمن.
– طيب . . ألا تفكرين برجل ثانٍ إذا؟
كنت أريد الجواب من أجلي أنا في البداية. سؤال راح ينهشني منذ فترة. لم لا يكون هناك رجل آخر؟!

إنها تذوي يوماً عن يوم. موت بطيء يعرض على جنبات أوقاتهما. هل تستطيع امرأة مثلها أن تقضي العمر دون يدين تدوران لياليها؟! دون قلب تلقي فيه بقايا روحها؟! أو تلقي فيه كل طراحتها ودهشتها وغوايتها. [...]

لم تجبني مياسة، لكنني كنت أعرف الجواب. [...]
لا أعرف إن كنا نستطيع غداً أن ننبش أنوثتنا أو أن نؤججها من جديد بعد سنوات من دفنها. لا بد أن يكون التراب المحيط وقتها قد سُمها بعفنه البارد. الحياة برمتها مؤجلة إلى حين يخرج. وعندما يخرج كم من الزمن سنحتاج لنبش جذوة من تحت الرماد؟²⁷

– Regarde-moi... Regarde-moi 'Anāt. Mon visage est couvert de poils... J'ai l'impression de ressembler davantage à un homme de cinquante ans qu'à une femme qui vient d'avoir trente ans !

Il fallait que je lui pose une question. J'en avais envie depuis longtemps.

– Bon... Tu ne penses donc pas à un autre homme ?

Je voulais entendre sa réponse, pour moi, au début. C'était une question qui me rongeaient depuis longtemps. Pourquoi n'y avait-il pas un autre homme ?

Elle dépérissait de jour en jour. Une mort lente grimpait sur les flancs de sa vie. Une femme comme elle pouvait-elle passer le restant de ses jours sans les mains d'un homme pour arrondir ses nuits ? Sans un cœur où jeter les restes de son âme ? Jeter toute sa fraîcheur, son étonnement et sa séduction ? [...]

Mayyāsa ne me répondit pas, mais je connaissais la réponse. [...]

Je ne sais pas si nous parviendrons un jour à exhumer notre féminité ou à raviver sa flamme, après des années de sépulture. Ce jour-là, la terre qui l'entoure l'aura déjà marquée de sa froide moisissure. La vie toute entière est différée à l'heure de sa sortie [de prison, N.d.T]. Et quand il sortira, combien de temps faudra-t-il pour rallumer le tison sous les cendres ?

La féminité est directement liée au plaisir sexuel. Décrite comme s'il s'agissait d'un être vivant, elle est destinée à la mort, car elle est privée de la possibilité de jouir. L'auteure s'appuie sur des images liées à un univers naturel en cours de détérioration et dépérissement. La femme dépérit comme une fleur, la mort « grimpait sur les flancs de sa vie », comme une plante parasite, qui se développe au détriment de la plante hôte, alors que la terre la marque de « sa froide moisissure ». Yāsīn Ḥasan renverse le lien traditionnel entre la féminité et la

27 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, 110–111.

nature : éloignée de la sphère du plaisir, la femme n'est pas féconde, sa féminité devient stérile et ne pourra pas être rallumée.

Contrairement à l'attitude hésitante de Mayyāsa, 'Anāt affirme son droit à jouir, quand bien même son partenaire serait en prison. De cette façon, elle se rebelle à la fois contre la répression du régime syrien, qui l'a privée de son compagnon, et contre une morale commune et partagée stigmatisant la femme qui entame des relations avec plusieurs amants. La norme hétérosexuelle n'est pas remise en question : le seul moyen de revivifier la féminité semble être le contact avec le corps masculin. La différence est affirmée à travers le corps de la femme qui cherche à sauvegarder sa féminité à travers le plaisir.

Durant la détention de Ġawād, 'Anāt décide de se préserver du dépérissement, à travers des rapports avec d'autres hommes. Elle tombe amoureuse de Pierre, un chercheur canadien, le seul homme avec lequel elle arrive à instaurer une véritable relation fondée sur l'échange paritaire du plaisir. Au contraire, l'aventure avec Sa'īd Mubārak, un homme plus âgé dont 'Anāt fait la connaissance chez des amis communs, s'appuie seulement sur le besoin de la femme de satisfaire son désir sexuel :

لكنه حين خلع كزته الأرجوانية المشجرة راحت رائحة منفرة تفوح من القميص الداخلي الأسود. بدا جسده من تحته عجوزاً مكرنشا، وكرشه المتهدل منع جسده من الالتصاق الكامل بجسد عنات. لكنها كانت مستثارة حتى الأفاصي ولن يمنعها أي شيء من الاستمرار. حتى رائحة فيه لم تحم لسانها عن الاشتباك بلسانه في لحظات نشوتها. تمدد سعيد بسرعة فوقها، وأولجه مباشرة دون أية مقدمات. بلغت عنات اللذة بسرعة فيما كان هو يجاهد فوقها للبلوغ. انسلت من تحته فجأة وراحت تلبس ثيابها المرمية على الأرض بجانب السرير.

كانت تفكر أن أية امرأة أخرى وطبيعية لن تحصل على ذرة متعة مع هذا الأخرق، وأنها لو لم تكن لاهثة لرائحة رجل، لما أحست بشيء معه. كان منفراً، ولا يعرف مجال ماذا يعني جسد المرأة! لكنها لم تقل شيئاً. انطلقت خارج من الغرفة دون أن تلقي ولو نظرة على الأسئلة المتصاعدة من عيني سعيد الذي بقي عارياً وساكناً على السرير يراقبها وقد راح عضوه المتوفز قبل لحظة يهد خائباً.²⁸

Mais lorsqu'il ôta sa chemise pourpre damassée, une odeur nauséabonde commença à se dégager de son tricot de peau noir. Au-dessous de celui-ci, apparut son corps vieux et gros. Son ventre qui pendait empêchait son corps d'adhérer complètement au corps de 'Anāt. Mais elle était si excitée que rien n'aurait pu l'arrêter. Même sa mauvaise haleine ne pouvait empêcher sa langue de s'enrouler autour de la sienne, au moment où elle jouissait.

Sa'ïd Mubārak s'allongea rapidement sur elle et la pénétra immédiatement, sans aucun préliminaire. 'Anāt atteignit vite l'orgasme, alors qu'il se démenait encore sur elle pour y parvenir. Soudain, elle se retira de dessous lui et commença à remettre ses vêtements éparpillés sur le sol, à côté du lit. Elle était en train de penser qu'aucune femme normale n'aurait atteint l'orgasme avec ce maladroit et que, si elle n'avait pas été si désireuse de sentir l'odeur d'un homme, elle n'aurait rien ressenti avec lui. Il était repoussant et n'avait aucune idée de ce qu'était le corps d'une femme ! Mais elle n'avait rien dit. Elle avait quitté la pièce sans daigner regarder les questions qu'elle lisait dans les yeux de Sa'ïd, lequel était resté nu et immobile sur le lit, à l'observer, tandis que son membre, en érection quelques instants auparavant, s'était déjà replié piteusement.

Ici encore, la masculinité, représentée du point de vue du personnage féminin, est désagrégée, l'homme subissant un processus d'objectivation. La protagoniste garde, en revanche, un rôle actif : l'attention est portée sur ses sensations et ses perceptions de son propre corps et du corps de l'autre. L'homme – qui ici ne joue que le rôle de l'objet sexuel – est présenté comme une créature dégoûtante dégageant « une odeur nauséabonde ». Néanmoins, la protagoniste atteint son but : parvenir à l'orgasme. Elle n'est pas à la recherche d'une véritable relation avec le masculin, mais cherche seulement à satisfaire son besoin de contact avec le corps d'un homme : la seule chose qui – à son avis – peut sauver sa féminité de la mort.

Comme dans de nombreux autres exemples, la masculinité, éloignée de la sphère du langage, est rapprochée de celle des instincts. Dans ce cadre, l'homme et la femme ne sont jamais impliqués dans une véritable relation. Le rapport est fondé sur une logique asymétrique : à la subjectivation de l'un des deux membres du couple correspond nécessairement la désobjectivation de l'autre. La logique fondée sur le binarisme oppositif n'est pas remise en cause en tant que telle, mais elle est bouleversée : d'un côté, on observe un personnage féminin alternatif au discours phallogocentrique qui représente la femme comme l'« autre », le « passif », l'« émarginé » ; en revanche, l'homme est représenté comme l'« autre », la « bête », l'« inhumain », par rapport auquel la

femme se représente en tant que sujet. Au lieu de subir passivement la logique répressive, qui organise les relations humaines au cœur de sa société, le sujet féminin l'incarne activement, sans toutefois la dépasser.

On remarque pourtant que, dans *Hurrās al-hawā'*, le féminin n'est pas défini de façon monolithique. Les différents personnages féminins entreprennent un parcours de recherche, en s'appuyant sur leurs corps, pour trouver un positionnement au cœur de leur société. La différence féminine est à plusieurs reprises inscrite dans le texte, comme dans le passage où 'Anāt se remémore les sensations corporelles éprouvées avec Ġawād, avant que ce dernier ne soit emprisonné :

أحس أصابعك تكوران أجرائي، تحدّدان شكل ثديي. أنفاسك تهمس في أذني كلمات فاحشة
تثيرني، ولسانك يلعب كل ما بقي من لزوجة. تلتظ بطعم أحمر الشفاه بنكهة الفراولة [...] .
[...] لطالما استمتعت بتمريغ أنفك بعائتي الناعمة. كنت أحسّ لسانك يبتهل إليها، يتحرك رشيقاً
وأنت تجوسها به. ثم تعرفه في الجيوب الداخلية المنداة المبللة برائحة سرو هطل عليه المطر للتو.²⁹

Je sens tes doigts envelopper mes membres, délimiter la forme de mes seins. Ton souffle murmure dans mes oreilles des mots obscènes qui m'excitent, tandis que ta langue lèche tout ce qui reste de viscosité. Tu savoures le goût de mes lèvres rouges au parfum de fraise [...].

[...] Longtemps tu as joui en enfouissant ton nez dans mon doux pubis. Je sentais ta langue le supplier, s'agiter avec dextérité alors que tu étais en train de l'explorer. Ensuite, tu l'enfonçais dans mes cavités intimes moites et humides qui sentaient bon le cyprès sur lequel la pluie vient de tomber.

Le corps de la femme n'est ni soumis, ni « parlé » par l'autre masculin, mais bien représenté par les mots de la femme. La jouissance féminine est l'élément central du passage, l'auteure décrivant une scène de sexe oral. La féminité est rendue à travers le corps et les actes de l'homme : encore une fois, l'accent est mis sur les parties du corps qui stimulent le plaisir de la femme. En revanche, la masculinité est construite à travers l'imaginaire érotique de la femme, qui gouverne la narration de l'acte sexuel. Néanmoins, Ġawād n'est pas complètement désubjectivé, comme ce fut le cas du personnage de Sa'īd Mubārak. La protagoniste s'adresse directement à lui, en entamant une sorte de dialogue imaginaire avec son partenaire. Par ailleurs, les parties du corps masculin

29 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, 48–49.

subissent une sorte de personnification : ses doigts, ses soupirs et sa langue entament, à leur tour, un dialogue avec le corps de la femme. Il s'agit toutefois d'un dialogue qui se passe dans le souvenir. La différence féminine est inscrite dans le texte, à travers la désignation des zones érogènes : les seins, le pubis, les lèvres du vagin, la viscosité (des sécrétions vaginales). La femme connaît et organise son corps à travers le langage. Il s'agit d'un corps jouissant, producteur et acteur de son plaisir.

Le plaisir de la femme joue un rôle significatif et est mentionné à plusieurs reprises dans le texte, par exemple dans la description de la relation passionnelle entre la protagoniste et Pierre. La jouissance féminine est un moyen de résistance au pouvoir répressif, à cause duquel la protagoniste se retrouve seule, éloignée de son partenaire emprisonné. La scène au cours de laquelle 'Anāt se masturbe pendant sa grossesse est une véritable revendication du plaisir féminin :

في الأشهر الأولى للحمل كان ثمة شيء يجذب جسدها، الذي يحترم بحبيته، عن رغبتها أو شهوتها الماضية. منذ فترة قريبة عادت تلك الشهوة عنيفة ملحاحة. [...] البارحة مدت سبابتها إلى الداخل؛ تلمست لزوجة الندى داخل الشفرين كما كانت تفعل قديماً، ثم راحت تداعب الرطوبة الفائرة على برعمها. لكن جينتها تحرك لوهلة! فمبجت يدها بسرعة دون أن تعي.³⁰

Durant les premiers mois de sa grossesse, il y avait quelque chose qui détournait son corps – qui avec le fœtus était en train d'acquérir de la maturité – des envies et des désirs qu'elle éprouvait auparavant. Depuis peu, ce désir était de retour, violent, insistant. [...] Hier, elle avait glissé son index dans son pubis ; elle avait touché la viscosité humide à l'intérieur des lèvres, comme elle le faisait avant. Ensuite, elle avait commencé à caresser l'humidité tiède de son bouton. Mais le fœtus avait bougé un instant ! Inconsciemment, elle avait vite retiré sa main.

Le corps de la femme se transforme en un corps de mère. Néanmoins ce corps, ce ventre arrondi, n'abrite pas seulement l'enfant, mais également le désir sexuel de la femme. Tout comme le fœtus grandit dans le corps de la mère, le désir de la femme s'accroît. Ce dernier lui permet de dépasser les frontières de son rôle de mère et de récupérer son identité de femme. La masturbation devient donc un véritable moyen d'affirmation d'une féminité qui ne s'identifie pas seulement avec l'image de la mère, abri d'un autre corps, mais qui devient

30 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, 132.

le sujet de sa propre sexualité. Ce passage nous suggère une cartographie de la jouissance féminine, une jouissance débordante, ne se limitant pas à une seule zone érogène du corps. Les parties du corps liées au plaisir de la femme s'inscrivent dans le texte : le clitoris, les lèvres du vagin, leurs viscosité et humidité. Yāsīn Ḥasan nous donne ainsi un exemple de l'« écriture féminine » évoquée par Irigaray³¹ et Cixous³². L'écriture féminine serait l'expression du corps féminin et de sa différence.

Dans l'écriture de Yāsīn Ḥasan, la jouissance féminine devient une forme de résistance à la répression qui agit sur l'individu, pour le faire se conformer au groupe. L'érotisme peut en outre être considéré comme une source révolutionnaire, capable de subvertir l'ordre des choses. Audre Lorde le définit d'ailleurs comme une véritable forme de pouvoir :

The erotic is a measure between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire. For having experienced the fullness of this depth of feeling and recognizing its power, in honor and self-respect we can require no less of ourselves.³³

En tant que force novatrice qui mène à la satisfaction intérieure de l'individu, l'érotisme active un processus de recherche de la perfection, dans tous les domaines de la vie. La suppression de l'éros est donc promue par les régimes qui ne laissent pas d'espace à la liberté de l'individu, et dont l'intérêt est de le garder dans une position d'infériorité. Le fait de ressentir du plaisir rend l'être humain moins à même de supporter la souffrance, et donc plus enclin à entreprendre des actions contre le pouvoir répressif.

Corps et positionnement du sujet

Les personnages du roman sont inachevés, en évolution perpétuelle. La scission au cœur du personnage se manifeste, au niveau de l'instance narrative, dans le changement soudain du narrateur, qui passe de la première à la troisième personne sans discontinuer, en présentant les événements d'un point de vue interne et externe. Le corps est le terrain de la recherche de l'individu, sa

31 Cf. Irigaray, *Speculum*.

32 Cf. Cixous, « Le Rire ».

33 Audre Lorde, « Uses of the Erotic : The Erotic as Power » in ———, *Sister Outsider* (Berkeley : Crossing Press, 1984), 54.

seule vraie patrie, où il essaie d'échapper à toute forme de répression. La liberté individuelle, absente dans la sphère publique, est recherchée dans la sphère intime, dont les frontières sont représentées par le corps.

L'attente de ce qui va se produire dans le futur est une dimension commune à tous les personnages : Ğawād attend d'être relâché pour retrouver les bras de sa femme ; Mayyāsa et Iyād attendent, tout d'abord, de se retrouver après les années de prison, pour ensuite attendre le retour de l'harmonie dans leur mariage, qui semble impossible à retrouver ; Ğamīla, la mère de 'Anāt, atteinte d'un cancer, attend la mort ; Ḥasan attend le retour de son désir sexuel à travers le rêve du fantôme de sa femme et sa relation avec une jeune fille espagnole. Mais le personnage qui, plus que les autres, incarne cette dimension est 'Anāt qui, au début, attend le retour de son compagnon, puis la réinstallation de l'harmonie entre eux deux et, finalement, la naissance de son enfant. À la fin du roman, Ḥasan et 'Anāt sont emmenés ensemble à l'hôpital, l'un après une crise cardiaque, l'autre pour accoucher. Dès que l'attente de 'Anāt se termine par son accouchement, la narration en prend fin.

La dimension de l'attente, se manifestant sur les corps des personnages, représente l'impossibilité, pour l'individu, d'occuper un positionnement à l'intérieur d'une société fondée sur le pouvoir répressif. Ce pouvoir cherche à discipliner les individus qui, pour être acceptés par le groupe, doivent renoncer à leur propre différence pour se conformer à la norme. Les personnages du roman n'arrivent pourtant pas à y renoncer, mais ils n'arrivent pas non plus à l'affirmer complètement.

Dans ce cadre, le corps de la femme suggère la possibilité d'un nouveau sujet fondé sur la différence. La femme cherche à affirmer sa différence, à travers la recherche du plaisir. Son corps se rebelle au rôle d'objet du désir de l'autre, pour entamer un processus de subjectivation à travers le langage. La femme implique le masculin dans le même processus de recherche : elle ne se limite pas à représenter son propre corps et son propre désir, car elle s'approprie également, à travers le langage, le corps de l'homme. L'auteure remet en question l'organisation des rôles de genre. L'ancien modèle de masculinité, symbole de la logique répressive à la base des systèmes politique et patriarcal, est voué à l'échec. Les personnages masculins ont du mal à se conformer au stéréotype de l'homme dominateur, qui oppresse et soumet la femme. L'homme entreprend un parcours à la recherche d'un modèle alternatif de masculinité, pour pouvoir interagir avec une femme subjectivée : actrice de ses actions et de ses désirs.

Toutefois, ce parcours de changement n'est pas couronné par le succès. Les personnages du roman n'arrivent pas à trouver un nouveau positionnement dans leur société. Ils restent par conséquent marginalisés dans leur propre corps, qui perd sa fonction relationnelle. Même quand il est représenté dans la

dimension de la jouissance, le corps de la femme apparaît éloigné de sa fonction de contact avec l'autre. Il se transforme ainsi en un espace privé de recherche de l'identité individuelle. Ce parcours acquiert une valeur collective, en tant que processus de recherche du positionnement de l'individu dans une société répressive. Néanmoins le féminin, incarnant la différence, ouvre la possibilité d'un changement dans le futur. Le roman se termine, en effet, avec l'accouchement de la protagoniste, c'est-à-dire avec l'image d'une féminité qui reste féconde, ouverte à la vie, même à l'intérieur d'une société répressive. En revanche l'homme, représenté à travers l'image de Ḥasan – le père âgé de la protagoniste, emmené à l'hôpital après une crise cardiaque – semble être destiné à périr, car il n'arrive pas à incarner un nouveau modèle de masculinité.

Banāt al-barārī de Mahā Ḥasan : corps et coutume

Tout comme les deux œuvres précédemment analysées, le roman *Banāt al-barārī* (Les filles des terres sauvages), publié en 2011, de l'écrivaine syrokurde Mahā Ḥasan¹, est une critique de certains aspects de la société arabe contemporaine. Dans *Kursī*, Wannūs analyse les effets du pouvoir sur l'individu esclave du régime ; dans *Ḥurrās al-hawā'*, Yāsīn Ḥasan examine les effets de la répression politique sur les relations de genre ; dans *Banāt al-barārī*, Mahā Ḥasan explore l'action de la tradition et de la coutume sur l'individu. Cette action se manifeste en imposant une forme de contrôle – plus ou moins violent – sur le corps.

Afin de représenter l'expropriation du corps par la coutume, Mahā Ḥasan s'appuie sur une de ses plus violentes manifestations : le crime d'honneur. Celui-ci est la métaphore de l'oppression exercée par la tradition – à la base de la société fondée sur le système patriarcal – notamment sur le corps de la femme. La femme incarne l'honneur des hommes de la famille : son corps et sa virginité sont les symboles concrets des mœurs qui organisent la vie sociale. Dans ce cadre, la femme ne s'appartient pas : elle est, au début, la propriété des hommes de sa famille et, après le mariage, la propriété de son mari.

1 Née à Alep, Mahā Ḥasan est une écrivaine et journaliste d'origine kurde. Diplômée en droit de l'Université d'Alep, en 2004 elle quitte son pays lors de la répression sanglante de la révolte kurde et s'installe à Paris, où elle vit et travaille actuellement avec le statut de réfugiée politique. En 2005, Human Rights Watch lui discerne le prix Hellman-Hamett, destiné aux intellectuels persécutés. En 2007 elle vécut un an à Amsterdam, dans l'appartement de Anne Frank, à l'invitation de l'Amsterdam Vluchtstad. Elle se consacre principalement au roman. Ses œuvres se caractérisent par l'attention portée à des sujets historico-politiques qui interrogent la société syrienne. Ses deux premiers romans, *Al-lā-mutanāhī-sīratu-l-aḥar* (L'infini-récit de l'autre) (al-Lādaqiyya : Dār al-Ḥiwār, 1995) et *Lawḥat al-ḡilāf – ḡudrān al-ḥayba a'lā* (Le tableau de la couverture – les murs de la déception sont plus hauts) (Dimašq : Nāširūn, 2002) ont paru en Syrie. Son troisième roman est *Tarātīl al-'adam* (Chants du néant) (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2009). Dans *Ḥabl surrī* (Cordon ombilical) (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2010), sélectionné en 2011 pour l'*International Prize for Arabic Fiction* (IPAF), l'écrivaine aborde la question des Kurdes de Syrie. En 2012, elle publie *Ṭubūl al-ḥubb* (Tambours d'amour) (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2013), roman consacré aux débuts de la révolte déclenchée en Syrie en mars 2011. Son dernier roman, *al-Rāwiyāt* (Les conteuses) (al-Qāhira : Dār al-Tanwīr, 2014) a été sélectionné, en 2015, dans la long list de l'*International Prize for Arabic Fiction* (IPAF).

Entre les années cinquante et les années soixante-dix, nombreuses sont les écrivaines qui se sont consacrées à la narration de sujets liés aux questions d'honneur dans la société arabe. C'est précisément la rébellion contre la logique de l'honneur qui a poussé plusieurs écrivaines – comme Laylā Ba'albakkī, Colette al-Ḥūrī et Nawāl al-Sa'dāwī – à représenter des personnages féminins qui refusent les attributs de leur féminité². Le corps de la femme était, en effet, considéré comme la source de l'oppression, en sa qualité d'objet sexuel de l'homme à l'intérieur d'une culture machiste. Comme l'explique Zeydan :

Much of the hostility of Arab parents toward female offspring was due to the Arab cultural obsession with a peculiar notion of honor – that is, that the family's honor depended upon its women's virginity before marriage and chastity after marriage.³

La représentation littéraire du crime d'honneur devient donc un moyen de dénoncer une série de pratiques violentes, impliquant notamment le corps de la femme, dont la fonction est de préserver la structure patriarcale à la base de la société.

En revanche, dans le roman *Banāt al-barārī*, le corps de la femme n'est pas uniquement représenté en tant que lieu de manifestation de l'oppression : Mahā Ḥasan crée un espace alternatif au milieu social, dans lequel les femmes peuvent affirmer librement le plaisir de leurs corps, dans un échange paritaire avec les hommes. Dans cet espace alternatif représenté, dans le roman, par un environnement naturel immaculé et idéalisé, les relations de genre ne sont pas organisées selon la logique verticale propre au système patriarcal.

L'intrigue de *Banāt al-barārī* gravite autour de deux personnages féminins principaux – mère et fille – qui partagent le même destin. L'amour les conduit à une fin tragique : toutes deux sont victimes du crime d'honneur. Bien que la narration soit centrée sur les personnages féminins, les personnages masculins jouent un rôle important. Le but de l'auteure est de représenter l'emprise de la tradition et de la coutume sur l'individu, ainsi que ses effets sur ses relations intimes. Même si le corps de la femme subit de façon plus violente l'action de la tradition, l'auteure nous montre que cette forme de pouvoir implique, de façon différente, le masculin. On a déjà d'ailleurs insisté sur le fait que le genre est toujours relationnel et que, comme le montrent Connell et Messerschmidt :

2 Cf. Zeydan, *Arab Women Novelists*, 139–140.

3 Ibid. 143.

The concept of hegemonic masculinity was originally formulated in tandem with a concept of hegemonic femininity – soon renamed « emphasized femininity » – to acknowledge the asymmetrical position of masculinities and femininities in a patriarchal gender order.⁴

Dans *Banāt al-barārī*, le crime d'honneur devient donc la métaphore de l'oppression que la tradition exerce sur la société dans son ensemble. Les personnages masculins du roman sont eux-mêmes des victimes du phénomène. Ainsi, l'amant ne peut éviter l'assassinat de sa femme ; il en est de même pour le père, amené à tuer sa fille pour sauvegarder l'honneur de la famille.

Le corps devient le lieu symbolique où se déroule la lutte entre instance individuelle de libération et instance collective de contrôle. C'est à travers la discipline du corps de l'autre – notamment du corps de la femme – que la communauté rétablit son ordre. Dans le roman, on remarque que le corps est représenté principalement dans deux dimensions : celle de la coutume et celle de la nature. Dans la première, représentée, dans le roman, par le village et ses habitants, l'identité collective s'empare de l'identité individuelle. La nature, par contre, est ici considérée en tant que lieu, loin de la civilisation, qui échappe aux lois humaines. Elle est le seul endroit où l'individu peut échapper au contrôle communautaire.

La narration est caractérisée par la transgression de la linéarité temporelle, grâce à l'usage de l'analepse, engendrant la multiplication des niveaux narratifs. L'histoire s'ouvre sur la mort de Sulṭāna – jeune femme égorgée par son père, parce que tombée enceinte en dehors du mariage – et continue ensuite avec la narration des événements antérieurs, remontant à son enfance, qui l'ont conduite à être tuée par sa famille. L'instance narrative est caractérisée par la plurivocité. En plus du narrateur externe omniscient, qui parfois s'adresse directement au lecteur pour lui expliquer les événements, l'auteure alterne entre plusieurs narrateurs internes qui prennent la parole pour exprimer leur état psychique. Sulṭāna, après avoir été égorgée, s'adresse directement à sa fille pour exprimer son état de souffrance causé par l'impossibilité de s'occuper d'elle ; Malīka, la mère de Sulṭāna, narre à la première personne l'enfance de sa fille et son lien spécial avec les éléments de la nature ; la voix de Šarīf, le père de Sulṭāna, est insérée à travers des dialogues dans lesquels il exprime ses préoccupations pour l'avenir de sa fille.

Pour créer l'univers fictif du roman, partagé entre deux cadres spatio-temporels, l'un lié à la nature et l'autre lié à la coutume, l'auteure a recours au

4 Connell et Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity », 848.

registre du fantastique⁵. Celui-ci se manifeste dans l'organisation même de l'œuvre : chaque chapitre est identifié par le nom d'une couleur possédant une signification spécifique, dans une sorte de symbolique féminine alternative à la symbolique de la communauté. La narration commence avec un événement à caractère réaliste – l'assassinat de Sulṭāna pendant son accouchement – avant d'acquérir un caractère relevant du fantastique⁶. La tête du cadavre de la jeune fille, suspendue à la porte de la maison, se réunit au corps et le cadavre prend entre ses bras la nouveau-née.

La deuxième manifestation étrange est l'apparition de la couleur rouge – celle du sang de la femme égorgée – qui envahit tout l'environnement en effaçant les autres couleurs, suivie par l'apparition d'un arbre, arrosé par le sang de la victime, sur lequel poussent des clochettes, dont le tintement empêche les habitants du village de s'endormir⁷. L'esprit de Sulṭāna qui, après sa mort, continue à flotter autour de son corps mutilé, ne retrouvera la paix qu'après le retour de son amant, Ibrāhīm, qui lui promet de s'occuper de leur fille, loin de la civilisation.

L'intrigue est partagée entre deux ordres d'événements : ceux qui se rattachent au réel et ceux qui se rattachent au fantastique. Ces deux niveaux ne restent pas toujours opposés l'un à l'autre au cours de la narration, et c'est exactement dans cette ambiguïté que se manifeste le caractère fantastique du roman⁸.

5 Pour une analyse approfondie du rôle du fantastique dans *Banāt al-barārī*, voir Martina Censi, « *Banāt al-barārī* de Mahā Ḥasan : corps et fantastique », *Bulletin d'Études Orientales*, LXII (2014) : 171–186.

6 On se réfère aux notions de « fantastique », « étrange » et « merveilleux » avancées par Todorov, pour définir les événements qui ne sont pas explicables à travers les lois naturelles, cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Le Seuil, 1970).

7 Cette scène, caractérisée par l'investissement de la dimension visuelle, peut être comparée aux représentations de la décapitation, thématique au centre de l'étude récente de Julia Kristeva, *Visions capitales : Arts et rituels de la décapitation* (Paris : Éditions de la Martinière, 2013).

8 Todorov soutient que les thèmes du fantastique se définissent comme une perception particulière d'événements étranges produisant un effet particulier sur le personnage et le lecteur : hésitation, peur, horreur ou simplement curiosité. Ce genre entretient le suspense parce que ni le personnage ni le lecteur n'arrivent à distinguer la réalité de l'imaginaire, cf. Todorov, *Introduction*.

Le corps dans la dimension communautaire

Dans *Banāt al-barārī*, le corps est le lieu de négociation entre la pulsion collective de contrôle et la pulsion individuelle de libération. La première, liée à la tradition et à la coutume, vise à discipliner, soumettre et réprimer le corps, à travers une série de codes comportementaux. Le crime d'honneur, métaphorisé par l'image du corps mutilé, représente l'une des expressions les plus violentes du contrôle communautaire sur le corps de l'individu. La vierge ne porte pas que son propre honneur sur elle mais aussi celui de ses sœurs, ainsi que la virilité des mâles de la famille⁹. La virginité n'est pas seulement une condition privée, elle est également publique, car elle est le symbole de la continuité des valeurs qui sont à la base de la communauté. Par conséquent, la vierge n'est pas considérée comme un individu, mais comme un « être familial »¹⁰, et la préservation de sa virginité devient une tâche dont tous les hommes de la famille sont chargés.

À ce propos, le corps est utilisé, dans le roman, pour représenter d'un côté la pression sociale exercée sur l'individu, et de l'autre, la tentative de ce dernier de trouver un espace privé dans lequel s'affirmer à travers sa jouissance.

Dès le début du roman, la symbolique des couleurs s'impose ; le premier chapitre s'intitule « Aḥmar » (Rouge). Cette couleur est d'ailleurs centrale dans l'économie du roman, porteuse de nombreuses significations symboliques : le rouge du sang de la victime du crime d'honneur, le rouge de la malédiction qui s'abat sur le village et ses habitants. La narration s'ouvre sur la scène de l'égorgeage de Sulṭāna, pendant son accouchement. Celle-ci est rapportée par un narrateur externe, insistant sur les détails de son corps mutilé :

في اللحظة التي انفصل فيها الرأس عن الجسد، سقط الرأس الثاني في الأسفل .
مشهد بالغ الغرابة، جسد مفصول الرأس، يتدلى من بين الساقين رأس آخر .
أهو جسد يحمل رأسين؟ رأس في الأعلى، وآخر في الأسفل؟
انشغل الحاضرون بالرأس الأول، المفصول عن جسده. لهذا لم يلحظ أحدهم بروز الرأس
الثاني. [. . .]

9 Cf. Zine-Eddine Zemmour, « Jeune fille, famille et virginité : Approche anthropologique de la tradition », *Confluences Méditerranée*, 41 (printemps 2002) : 65-76.

10 Ibid. 65.

الرأس الجديد، الواصل للتو إلى الحياة، لا يصرخ، لا يعلن ميلاده، كما لو أنه عرف وأحس بأن وجوده مرفوض، مبنوذ.¹¹

Au moment où la tête se détacha du corps, la deuxième tête tomba. C'était une scène extrêmement étrange : un corps sans tête et entre ses jambes une autre tête qui pend.

Le corps a-t-il deux têtes ? Une tête en haut et l'autre en bas ?

L'attention de l'assemblée était attirée par la première tête, détachée de son corps. C'est pourquoi personne ne remarqua l'apparition de la deuxième. [...]

La nouvelle tête, qui venait de voir le jour, ne criait pas, n'annonçait pas sa naissance, comme si elle savait ou sentait que sa présence était refusée et bannie.

Le lecteur ne repère pas immédiatement tous les indices nécessaires à la compréhension de l'image décrite. On remarque seulement que le corps – notamment la tête – est au centre du passage, mais on ne sait pas tout de suite s'il s'agit d'un corps de femme ou bien d'un corps d'homme. L'apparition de la deuxième tête confère à la description un caractère relevant du merveilleux, comme s'il s'agissait de la description d'une sorte de monstre à deux têtes. C'est dans le passage suivant seulement que l'auteure donne d'autres éléments qui aident à interpréter la scène. Le lecteur comprend alors que la deuxième tête est celle de la nouveau-née qui apparaît entre les jambes de sa mère, victime du crime d'honneur. Peu après, la nouveau-née prend directement la parole – on remarque le passage du narrateur externe au narrateur interne – pour évoquer les circonstances de sa naissance malheureuse :

لقد وُلدت في الدم. أول ما رأيته وأحسست به هو الدم. دم في كل مكان، يفزو المكان. أول صوت سمعته، هو صرخة الخوف. [...]
وُلدت دون أي حق، لا بالصراخ ولا بالبكاء. كما لو أنني وُلدت خارج الولادة! وُلدت ساجدة في بركة من الدم، دم رحم أمي، ودم جسدها المذبوح!¹²

¹¹ Hasan, *Banāt*, 11–12.

¹² Ibid. 12.

Je suis née dans le sang. La première chose que j'ai vue et ressentie c'est le sang. Du sang partout qui envahit les lieux. Le premier bruit que j'ai entendu est un cri de peur. [...]

Je suis née sans aucun droit, pas le droit de crier, ni de pleurer. C'est comme si j'étais née en dehors de la naissance ! Je suis née, nageant dans une flaque de sang, le sang de l'utérus de ma mère, le sang de son corps éborgé !

Le crime d'honneur marque la naissance de l'enfant. Le passage est dominé par la présence du sang de la victime du crime d'honneur, qui s'empare des cinq sens de l'enfant. On commence donc à comprendre la signification du titre du chapitre « Rouge ». Si, dans le passage cité, c'est la nouveau-née qui prend la parole, en donnant son point de vue par rapport à sa naissance, c'est peu après au tour de la mère de s'adresser à son enfant, alors qu'elle a déjà été éborgée. On demeure par conséquent dans le registre du fantastique :

تمنيْتُ أن تولدي بين ذراعي، أن أطبع قبلة على جينك، وأن ألمس بشرتك الناعمة. ترى، كيف
فُطع حبلك السري. ومن أخذ المشية؟ كيف أستطيع الاعتناء بك، تذكرك بأي شيء يقيك
البرد، وأنا أراك قطعة لحم مركونة أمامي، ولا حول لي ولا قوة. لا جسدي آتيك به، لا شيء
سوى عيني اللتين أبثك عبرهما جي.

تبيكين!

أفزع في... بغتة، يخرج صوتي.

كيف يمكن حدوث هذا؟ هذا مستحيل. لقد خرجتُ مني، غادرت جسدي.. ذلك المذبوح
المفصول. لقد أصبحت غيري!

كيف أشرح هذا؟

سأحاول.

كنت جسداً. ثم متُّ. فصلوا رأسي عن جسبي. لكنني لا أزال موجودة، أشعر بوجودي.
أسمع، أرى، أفكر.. لكن دون حراك! كل شيء يحدث في رأسي، في عيني، إذن أنا رأس! لست
أكثر من رأس!¹³

J'aurais voulu te voir naître entre mes bras, imprimer un baiser sur ton front et caresser ta peau douce. Comment le cordon ombilical a-t-il été coupé et qui a pris le placenta ? Comment pourrais-je prendre soin de toi, t'envelopper dans quelque chose qui te protège du froid, alors que je te vois, telle un morceau de viande, recroquevillée devant moi qui suis sans défense et sans forces, sans un corps pour te porter, sans rien à part mes yeux à travers lesquels je répands mon amour pour toi.

Tu pleures !

J'ouvre la bouche... Soudain ma voix se fait entendre.

Comment ceci a-t-il pu arriver ? C'est impossible. Je suis sortie de moi-même, j'ai quitté mon corps...

Mon corps égorgé, détaché. Je suis devenue une autre !

Comment l'expliquer ?

Je vais essayer.

J'étais un corps. Ensuite je suis morte. Ils ont détaché ma tête de mon corps. Mais je continue à être présente, je ressens ma présence. J'entends, je vois, je pense... Mais sans mouvement ! Tout se passe dans ma tête, dans mes yeux, donc je suis une tête ! Rien de plus qu'une tête !

Par la prosopopée, Sulṭāna prend directement la parole, en s'adressant à sa fille. La communauté a privé la femme de son corps ; ainsi, la liaison entre mère et fille, représentée par le cordon ombilical et le placenta – symboles par excellence du lien matériel entre la mère et son enfant –, a été déchirée. La mère, dépossédée de son corps, ne peut établir une relation avec son enfant qu'à travers les mots. Il s'agit toutefois d'une relation illusoire, car le nouveau-né n'a pas encore été inscrit dans le langage. On remarque en effet que, au niveau de la fiction, les deux personnages – la mère et la fille – n'entament pas de véritable dialogue : leurs mots sont représentés à travers deux monologues intérieurs séparés.

La douleur de la séparation se manifeste à travers le sentiment d'impuissance éprouvé par la mère, incapable de protéger son enfant. Toutefois, la femme égorgée n'accepte pas son destin ; son corps envahit la réalité extérieure, et c'est précisément à travers ce corps que la vengeance de Sulṭāna se réalise : le sang de la victime recouvre toute chose de rouge pendant qu'un arbre, arrosé par le même sang, prend racine à côté du cadavre. Il en va de même pour la vengeance de la victime que pour ses cris et sa tête, suspendue au portail de la maison familiale : tous mobilisent les sens de la vue et de l'ouïe. Le jour suivant l'assassinat de Sulṭāna, les habitants du village, choqués, découvrent un paysage effrayant :

كل شيء أصبح أحمر . . الأشجار، جدران المنازل، الورود، الأرض، العشب، يا للهول!
الأنهار، المستنقعات، برك الماء، والماء كذلك . . كل اكتسى اللون الأحمر.¹⁴

Tout est devenu rouge... les arbres, les murs des maisons, les fleurs, la terre, l'herbe, quelle horreur ! Les rivières, les marécages, les flaques d'eau et l'eau aussi... tout était couvert d'un habit rouge.

Le registre du fantastique permet à la femme égorgée de se venger, en imposant le sang de son corps à la communauté, qui l'a assassinée. La vengeance implique également le sens de l'ouïe : le village est envahi par le tintement des clochettes ayant poussé sur l'arbre à côté du cadavre :

تبكي الطفلة جوعاً. حليب والدتها لا يكفيها. إنها جائعة ولا تكف عن البكاء، وكلما بكت، تداعب
معها الأجراس بالرنين والقرع.
أخذت الأجراس تنمو، لا متغذية من الماء، بل من دم سلطانة، دمها النافر من عنقها المذبوحة،
ودم رحمها، . . دم كثير لا يتوقف عن ري ظمأ تلك الأجراس¹⁵.

L'enfant pleurait de faim. Le lait de sa mère ne lui suffisait pas. Elle était affamée et n'arrêtait pas de pleurer. Chaque fois qu'elle pleurait, les clochettes tintaient et vibraient avec elle.

Les clochettes commencèrent à pousser, nourries non pas de l'eau, mais du sang de Sulṭāna, le sang qui jaillissait de son cou égorgé, le sang de son utérus... Beaucoup de sang, qui ne cessait d'arroser la soif de ces clochettes.

La mère ne peut pas nourrir son enfant de son lait. En revanche, son sang arrose – et donc nourrit – l'arbre ayant poussé à côté de son cadavre, symbole de sa vengeance. En prenant appui sur son corps, la victime bouleverse la logique de la souffrance : la femme devient l'auteure de sa vengeance, en obligeant les habitants du village à subir les conséquences de l'injustice du crime d'honneur. Le corps féminin, à l'origine de ce crime, se déverse sur le monde extérieur en devenant la source primaire de la révolte de la femme.

Dans les passages analysés jusqu'ici, le corps est représenté dans la dimension de la souffrance, expression de la douleur physique et psychologique de la

¹⁴ Ḥasan, *Banāt*, 18.

¹⁵ Ibid. 21–22.

victime et de son enfant. Le corps est décomposé en une série de parties, comme la tête, l'utérus, le cordon ombilical et le sang, qui forment une sorte de symbolique féminine de la souffrance. La différence du corps féminin, à l'origine de l'objectivation de la femme dans un contexte patriarcal, est ici resignifiée. La protagoniste, après sa mort, refuse d'endosser son rôle d'objet – un rôle qui lui a été imposé – en se déversant sur le monde à travers la couleur rouge. Cette couleur est surchargée de symboles liés au corps féminin : rouge comme le sang de la vierge venant de perdre sa virginité, comme le sang des règles et de l'accouchement ; mais le rouge est également la couleur de l'amour et de la passion. Et c'est justement en s'appuyant sur son corps que Sulṭāna parvient à bouleverser la logique à la base du crime d'honneur. Au lieu de rétablir l'ordre social, fondé sur la logique cyclique de la coutume, la mort de Sulṭāna sème le désordre au sein de la communauté, à travers l'invasion du rouge et du bruit des clochettes.

Dans le roman, le corps est associé à la souffrance, notamment quand il apparaît dans la dimension collective. L'organisation de la communauté se fonde en effet sur la tradition et la coutume, qui ne laissent pas d'espace à la liberté et à la différence individuelles. Le corps de Sulṭāna devient le terrain de la lutte entre les composantes individuelle et collective. La femme qui a perdu sa virginité est punie à cause d'une coutume qui doit être respectée pour maintenir l'ordre social.

Après la mort de Sulṭāna et le commencement de la malédiction du rouge, les habitants du village deviennent effrayés par l'amour et le sexe. Le personnage de Samīra, l'une des jeunes femmes du village, représente cet état de « schizophrénie » vécu par les gens, partagés entre la peur de l'amour, source de déshonneur, et le désir :

رفضت سميرة الزواج، مدافعة عن عذريتها. لم تقبل أن يلجها رجل، ويحصل على عذريتها.
الرجال وجدوا التمزيق عذريتنا، الرجال رمز العنف، كانت تقول سميرة.
بعد مقتل سلطانة، كانت سميرة تستيقظ مذعورة وقد وضعت يديها بقوة بين ساقيها مخفية
عضوها تصرخ: لا تقتلوني لا تقتلوني، لم يمسه أحد!
كثيراً ما حملت رجال مشوهين، قبيحين، يغتصونها، لا بأعضائهم الجنسية، بل بإبلاج قضيب
معدني أو أداة حادة أو خشبية يولجونها فيها، في كل حلم، أو كابوس، تترق عذرية سميرة ويتطاير

الدم في كل مكان ليثير فضيحة: «ليست عذراء.» «تسمع همس النساء، وتستيقظ مرعوبة لأنهم يقتلوننا، حيث فقدت عذريتها.¹⁶

Samīra avait refusé de se marier pour défendre sa virginité. Elle n'avait pas accepté qu'un homme la pénétrât et lui prît sa virginité. « Les hommes ont été créés pour déchirer notre virginité. Les hommes sont le symbole de la violence », disait Samīra.

Après le meurtre de Sulṭāna, Samīra se réveillait effrayée, les mains posées avec force entre ses cuisses, cachant son organe et hurlant : « Ne me tuez pas, ne me tuez pas, personne ne l'a touché ! »

Elle rêvait souvent d'hommes difformes et laids qui la violaient, non pas avec leurs organes sexuels, mais avec une barre de fer ou un outil pointu ou en bois avec lesquels ils la pénétraient. Dans chaque rêve, ou cauchemar, la virginité de Samīra se déchirait et le sang se répandait partout, pour provoquer le scandale : « Elle n'est pas vierge. ». Elle entendait les autres femmes chuchoter et se réveillait remplie d'effroi car ils l'auraient tuée si elle avait perdu sa virginité.

Dans ce passage, le corps est analysé uniquement à travers la logique communautaire : la femme est identifiée à la virginité – le terme est répété cinq fois – tandis que les hommes, regroupés dans un ensemble indistinct, sont identifiés au phallus qui vise à lacérer cette virginité. L'individu disparaît, pour être réduit, par métonymie, à l'organe sexuel qui, détaché de la dimension du plaisir, est associé à la violence. Du point de vue de la communauté donc, le corps est cause d'angoisse en tant que source primaire du danger.

En revanche, la coutume n'arrive pas à anéantir complètement Sulṭāna qui laisse une trace à travers la naissance de sa fille. Cette dernière représente la seule possibilité, pour le village, de sortir de la malédiction de la couleur rouge : la mission de faire revenir les couleurs lui est assignée. Après l'égorgeement de Sulṭāna, son amant Ibrāhīm réussit à sauver leur fille, et s'enfuit avec elle dans les terres sauvages, pour l'élever loin de la civilisation. On remarque que pendant que la jeune fille vit seule avec son père, elle ne porte pas de prénom : elle est uniquement désignée par le symbole « *** ».

La possibilité d'échapper à la malédiction du rouge se concrétise lors de l'apparition des premières règles de la fille de Sulṭāna. La possibilité du changement repose, encore une fois, sur le corps de la femme. Les menstruations marquent

16 Ḥasan, *Banāt*, 97.

d'ailleurs un passage fondamental : en cette occasion, la jeune fille devient femme :

مضت ساعات وهي تبكي من الوجع، كأن سكاكين تقطع أحشاءها، والدم يسيل ويجري حافراً
طريقه في البرية. نهضت الصبية وقد هدأت أوجاعها، ولكن الدم لا يزال ينزف. اندهشت لما
رأته. لم تصدق. الأحمر الذي لم يفارق ذاكرتها ولم تعرف غيره، تحول إلى لون آخر... أينما مر
دمها، غير اللون الأحمر، فأصبح برتقالياً! [...]
راحت الأمكنة كلها تتحرر من الأحمر... كل شيء، العشب، السماء، الشمس، كل ما كان
أحمر، أصبح برتقالياً.
كما لو أن ذلك الأحمر، وما أن اندلق من جوفها، حتى حوّل الأحمر المعتاد إلى برتقالى. [...]
دون شك... ثمة احتمال كبير الآن لخروج القرية من لعنة الأحمر.¹⁷

Elle pleura de douleur durant des heures, comme si des couteaux étaient en train de déchirer ses viscères et que le sang coulait, creusant son chemin dans la steppe. La jeune fille se leva, après que les douleurs se fussent apaisées, mais elle continuait à saigner. Lorsqu'elle l'aperçut, elle fut surprise et n'en crut pas ses yeux. Le rouge qui n'avait jamais quitté sa mémoire, le seul qu'elle connaissait, avait changé de couleur... Partout où son sang passait, il changeait le rouge en orange ! [...]

Tous les lieux se libéraient du rouge... tout, l'herbe, le ciel, le soleil, tout ce qui était rouge devint orange. On aurait dit que ce rouge, dès qu'il se répandait hors de ses entrailles, changeait le rouge habituel en orange [...].

Il n'y avait plus de doute... le village allait sortir de la malédiction du rouge.

La poétique des couleurs marque ce passage : on passe ici à la symbolique de l'orange, la couleur des menstrues de la jeune fille. Le fait que son sang ne soit pas rouge n'est pas anodin. Le rouge acquiert une signification spéciale dans le roman car il représente le sang de la victime du crime d'honneur, tout comme le sang de sa virginité perdue. Selon la logique de la tradition et de la coutume, la couleur rouge est associée au danger, en tant que source potentielle de dés-honneur. C'est en effet seulement après l'apparition de ses premières règles que l'honneur de la jeune fille peut être atteint. Pourtant, le sang de la fille de

17 Ḥasan, *Banāt*, 95-96.

Sulṭāna n'est pas sous le contrôle de la communauté car, lorsque ses règles surviennent, elle se trouve encore dans les terres sauvages. Son sang, loin de l'emprise du pouvoir répressif de la tradition et de la coutume, parvient à se libérer de la dictature de la couleur rouge. La différence féminine est donc resignifiée, et n'est plus considérée comme source potentielle de déshonneur. Au contraire, c'est précisément en s'appuyant sur sa différence féminine que le personnage arrive à rompre la malédiction du rouge.

À l'âge de quinze ans, la jeune fille a enfin le droit d'ouvrir une malle – un autre élément typique du conte de fées – contenant toutes les couleurs que Tamīma, la magicienne du village, lui a laissées en héritage. Elle peut ainsi continuer sa mission et sauver le lieu de la malédiction de la couleur rouge. Elle commence par peindre les terres sauvages, puis le village. Toutefois, dès que la jeune fille entre en contact avec la communauté, son corps est absorbé par la logique de la coutume, qui se fonde sur l'imitation. La vie de la communauté se situe dans un temps homogène et clos, ses membres suivant un parcours linéaire, dans lequel tous les événements se ressemblent. L'individu est un masque, emprisonné dans le monolithisme des coutumes, jamais acteur de son propre destin.

Ceci se manifeste, dans *Banāt al-barārī*, à travers l'histoire de la mère et de la fille partageant le même destin – toutes deux meurent égoïstes pour laver l'honneur de la famille – mais également à travers le déchirement intérieur des personnages masculins : il s'agit des pères et des amants qui se retrouvent, eux-mêmes, impliqués dans le crime d'honneur. À ce sujet, le personnage d'Ibrāhīm représente un exemple significatif des effets de la répression exercée par la communauté sur l'individu masculin. Ibrāhīm incarne aussi bien l'amant qui a perdu sa partenaire à cause du crime d'honneur, que le père qui décide de tuer sa fille pour réparer l'honneur de la famille.

Pendant que sa fille est en train de peindre le village avec les couleurs perdues, Ibrāhīm, qui l'avait accompagnée au village, revient vivre dans les terres sauvages. Il décide un jour de rendre visite à sa fille et, sur le chemin du village, entend des gens parler d'une prostituée vivant avec son amant. Ibrāhīm, soupçonnant qu'il s'agit de sa fille, et que celle-ci aurait ainsi eu des rapports sexuels en dehors du mariage, décide alors de l'égorger. Si, dans la première partie de la narration, Ibrāhīm incarne un modèle de masculinité alternatif à celui proposé par la coutume, à la fin de la narration, ses actions sont dirigées par la même logique qui a conduit à la mort de sa propre femme. La transformation du personnage est particulièrement explicite dans le passage où ce dernier commence à se douter que sa fille a perdu sa virginité :

« عاهرة الحديقة »، « روح العاهرة القديمة »، « منزل العاهرات »، « هي ابنتها، تشبهها »،
 « العاهرة التي حملت دون زواج »، « العاهرة الجديدة حامل » . . .
 يتصاعد الدم إلى رأس إبراهيم . . يكاد يفقد عقله . . يكاد يقع على الأرض، يتصور ابنته عاهرة
 فاتحة ساقها لرجال القرية .
 كيف هبط بها إلى هنا . كانت عذراء نقية، لم تمسها يد ولم تبصرها عين . . كيف جاء بها من
 أرض القداسة في البرية الطاهرة، ليهبط بها إلى الأرض الدنسة . لقد تلوثت ابنته بمني
 الذكور . .
 كآلو أن شيطاناً سكنه وحل محل روحه الطيبة . . أضع إبراهيمُ إبراهيمَ، وطار صوابه.¹⁸

« La prostituée du jardin », « L'esprit de l'ancienne prostituée », « La maison des prostituées », « C'est sa fille, elle lui ressemble », « La prostituée qui est tombée enceinte en dehors du mariage », « La nouvelle prostituée est enceinte »...

Le sang montait à la tête d'Ibrāhīm... il était sur le point de perdre la raison... il faillit tomber par terre en imaginant sa fille, telle une prostituée, ouvrant ses jambes aux hommes du village.

Comment avait-il pu tomber si bas avec elle ? Elle qui était une vierge pure que jamais main n'avait caressée, ni œil regardée... Comment avait-il pu venir avec elle d'une terre de sainteté dans la steppe immaculée, et tomber avec elle sur une terre impure ? Sa fille avait été souillée par le sperme des hommes...

C'était comme si un démon le possédait et s'était substitué à sa bonne âme... Ibrāhīm avait quitté Ibrāhīm et son bon sens s'en était allé.

L'identité individuelle subit l'emprise de l'identité collective : le personnage perd son épaisseur psychologique, en faveur de la conscience collective. De même, la fille est identifiée au personnage de la mère, et perd ainsi sa spécificité, les deux femmes partageant dorénavant la même histoire. La séparation entre la nature et la communauté s'impose clairement. La nature est associée à la « sainteté » : elle est immaculée, exactement comme la vierge avant qu'elle ne soit « souillée par le sperme des hommes ». En revanche, l'espace communautaire est représenté par l'image d'une « terre impure », car c'est seulement dans cet endroit que la femme peut être associée à l'image de la prostituée. Dans l'espace communautaire, il n'y a donc pas de place pour la jouissance féminine, le corps de la femme devenant l'objet du contrôle de la loi. Le passage de l'espace de la nature à l'espace de la communauté est marqué par le

18 Ḥasan, *Banāt*, 132-133.

changement d'attitude d'Ibrāhīm. Au moment où il rétablit le contact avec sa communauté, la logique de la coutume s'empare de lui : il n'arrive plus à voir sa fille en tant que telle ; à sa place, c'est l'image d'une prostituée qui se matérialise dans son esprit. Ibrāhīm, absorbé par la même logique répressive, perd ses traits humains pour se transformer en « démon ». La tradition remporte donc sa victoire sur l'individu, incapable d'affirmer sa propre éthique, car demeurant prisonnier de la morale collective, fondée sur la coutume.

Corps et nature

La séparation entre la dimension naturelle et la dimension communautaire est nette. Cette césure se manifeste notamment sur les corps des personnages féminins. Quand il apparaît dans sa dimension communautaire, le corps est toujours source de souffrance. C'est seulement dans un contexte naturel que le personnage peut affirmer la jouissance de son corps. Loin de la communauté, ce dernier développe sa dimension psychique et sa propre conscience, qui lui permettent d'échapper à la dictature des coutumes.

L'élément naturel marque les principales étapes de la vie de Sulṭāna¹⁹. Au moment de sa naissance, le jardin de la maison de ses parents fleurit, devenant un paradis²⁰ :

انفجرت مياه الرأس. أشعر بألم شديد، تظهر الشمس بفتة من نافذة الغرفة، تغمر المكان، في اللحظة ذاتها التي يظهر فيها رأس سلطنة. كإلو أن ثمة خيطاً سرياً لا مرئياً بين رأس الطفلة والشمس [...] ²¹.

Le liquide amniotique jaillit. Je ressentais une douleur aigüe. Au moment où la tête de Sulṭāna apparut, le soleil fit soudain son apparition par la fenêtre de la chambre, envahissant l'endroit. C'était comme s'il y avait un fil secret, invisible, entre la tête de l'enfant et le soleil [...].

La scène de l'accouchement est racontée par Malika, la mère de Sulṭāna, narratrice interne. La nature – représentée dans ce passage par le soleil – entame un dialogue avec les corps de la fille et de la mère. La scène de la naissance de Sulṭāna s'oppose nettement à la scène de son égorgement, tout comme

19 Ḥasan, *Banāt*, 48–49.

20 Ibid. 47.

21 Ibid. 48.

l'accouchement de Malika – la mère de Sulṭāna – présente des caractéristiques clairement opposées à la description de l'accouchement de sa fille. Si l'accouchement de Sulṭāna est marqué par le rouge du sang de son cou égorgé, sa naissance, en revanche, est marquée par la lumière du soleil, qui inonde la pièce.

La nature marque également les étapes principales de la vie amoureuse de Sulṭāna. Quand elle embrasse Ibrāhīm pour la première fois, le jasmin au-dessous duquel ils sont abrités les enveloppe de ses branches²², et il continue également à grandir le jour des premières règles de Sulṭāna²³. Mais la manifestation la plus remarquable advient lors de la première liaison sexuelle entre les deux amants, quand le parfum du jasmin envahit tout le village et réveille le désir des ses habitants :

كان إبراهيم في سرير سلطانة. في اللحظة السحرية، العالية، حيث أعلى الشهقة، بحثت سلطانة عما تمسك به، يؤازرها في أقصى تلك المتعة الموجهة، فوقت يدها على غصن الياسمين، شدته بقوة وهي تشهق، فانسحق الياسمين داخل فراشها. في الصباح، وجدته مهروساً على فراشها، مختلطاً ببقع الدم التي أحدثها تواجد إبراهيم في فراشها. في ذلك الصباح، تصرف جميع أهالي القرية بغرابة. لم يرغب أحد بمغادرة السرير. لدى الجميع رغبة واحدة فقط، هي البقاء في السرير. رائحة الياسمين اقحمت القرية. لم تكن مجرد رائحة. بل رائحة ممتزجة بالرغبة، بالشهوة.²⁴

Ibrāhīm était dans le lit de Sulṭāna. Au cours de ce moment magique, tout en haut, au comble de l'orgasme, Sulṭāna chercha à s'accrocher à quelque chose. Quelque chose pour l'aider au summum de cette douloureuse jouissance. Sa main tomba sur la branche de jasmin. Elle la tira avec force tout en gémissant de plaisir. Le jasmin fut broyé. Le matin, elle en retrouva tout écrasé dans son lit, mélangé avec des taches de sang causées par la présence d'Ibrāhīm dans son lit.

Ce matin-là, tous les gens du village se comportèrent bizarrement. Personne n'avait envie de quitter son lit. Tout le monde ne désirait qu'une seule chose : rester au lit. L'odeur du jasmin avait envahi le village. Il ne s'agissait pas d'une odeur quelconque, c'était une odeur mélangée au désir et à l'envie de faire l'amour.

²² Ḥasan, *Banāt*, 59.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. 60.

On retrouve dans ce passage des éléments qui forment une sorte de poétique de la nature et du plaisir, en opposition à la scène de l'égorgement de Sulṭāna. Le corps est ici représenté dans la dimension de la jouissance, la nature devenant un élément qui accompagne l'être humain dans sa recherche du plaisir. La recherche du plaisir individuel a des effets bénéfiques sur les habitants du village : la jouissance des deux amants se déverse sur le monde extérieur, à travers l'odeur du jasmin. La dimension individuelle s'impose sur la dimension collective, et parvient à libérer cette dernière de ses contraintes. Au contraire, dans la scène de l'égorgement de Sulṭāna la souffrance de la victime se déverse sur le monde extérieur à travers la couleur rouge et le tintement des clochettes. Dans ce cas, la dimension collective prend le dessus sur la dimension individuelle : les conséquences sont néfastes aussi bien pour la victime du crime d'honneur que pour la communauté. C'est donc seulement à travers la libération de l'individu que la libération de la communauté pourra se réaliser.

Après l'égorgement de Sulṭāna, il faut attendre le début de la relation entre sa fille et Ḥamza pour retrouver, dans le roman, un espace dans lequel le corps récupère son droit au plaisir. La liaison passionnelle entre les deux amants est accompagnée de phénomènes exceptionnels, liés à la dimension naturelle :

سرب من الفراشات الميتة، الملونة، نبعث من قعر الشجرة... [. . .]
 مدمجة يده المرتجفة، وأدخلها تحت سروال الصبية، فنهتدت كالم تفعل من قبل. وراحت تبحث
 عما بين ساقيه، مكتشفة ذلك البروز. أدخلت يدها تحت بطنه، ولمست انتصابه الدافئ. .
 أوغل أصابعه بين ساقها، فذابت روحه في رطوبة ملمسها. . . كانت تكشف ذلك الانتصاب
 الفتي بين يديها، ويكشف هو ذلك النبع العطر بين أصابعه. . . وبينما كانا مستغرقين في القبل،
 تتجول أصابعه في بركتها الفواحة باللذة. تضغط بأصابعها على نفورته المتجرفة بالرغوة البيضاء،
 شهقا معاً. .

حين شهقت الصبية شهقتها المختلفة، الأولى من نوعها وهي تشبث به، تعتصر غصن الياسمين
 المتدلي حتى وجهها، ممددة على الأرض. . هرس زهور الياسمين. . في تلك اللحظات العالية
 من الاندماج بالحياة وشغف العيش، بدأت القرية تلخع ثوبها الأحمر.²⁵

Un vol de papillons morts, bariolés, jaillit du creux de l'arbre... [...]
 Ḥamza tendit sa main tremblante et l'introduisit dans la culotte de la
 jeune fille qui haletait comme elle ne l'avait jamais fait auparavant. Elle

25 Ḥasan, *Banāt*, 122.

commença à chercher ce qui était entre ses jambes à lui, découvrant cette protubérance. Elle introduisit sa main dans son pantalon, touchant sa chaude érection... Il enfonça profondément ses doigts entre ses jambes. Son âme se désagrégea au contact de l'humidité... Elle découvrait cette jeune érection entre ses mains, tandis qu'il découvrait cette source parfumée entre ses doigts... Pendant qu'ils étaient plongés dans les baisers, que ses doigts parcouraient cette bénédiction parfumée de plaisir et qu'elle serrait ses doigts autour de la fontaine de laquelle jaillissait de l'écume blanche, ils atteignirent l'orgasme ensemble.

Lorsque la jeune fille émit des soupirs différents, les premiers de ce genre, en s'accrochant à lui, elle pressa le rameau de jasmin qui surplombait son visage, alors qu'elle était étendue par terre... Elle écrasa les fleurs du jasmin... En cet instant sublime de fusion avec la vie et de désir de vivre, le village commença à se débarrasser de son vêtement rouge.

Les deux derniers passages cités dialoguent entre eux, et ils partagent de nombreux éléments. Le jasmin apparaît ici de nouveau en tant que symbole de la jouissance féminine. La fille, comme sa mère, s'accroche au rameau du jasmin lorsqu'elle atteint le sommet de son plaisir, tandis que la liaison entre les deux jeunes amants a un effet bénéfique sur la réalité externe. Le corps est représenté dans sa dimension relationnelle, comme lieu de la découverte et de la connaissance de l'autre. Le rapport sexuel entre les deux jeunes gens est un parcours d'exploration réciproque, comme on le remarque à travers l'emploi répété du verbe *iktašafa* (découvrir). L'organe sexuel féminin n'est plus un objet potentiellement dangereux et impur, symbole de l'honneur ; il devient une *baraka* (bénédiction). La nature, représentée par les papillons et le jasmin, est la seule dimension dans laquelle la différence féminine est resignifiée, et où la femme se réapproprie son droit à la jouissance. La relation avec le corps de l'autre devient la métaphore de l'affirmation du moi. C'est seulement grâce à l'amour et au plaisir que le village arrive à se libérer de la malédiction du rouge et à s'ouvrir à l'univers des couleurs. Même le personnage de la fille de Sulṭāna, qui n'avait pas de prénom, acquiert son identité à travers l'affirmation de sa jouissance : Ḥamza découvre que le vagin de la jeune fille possède l'odeur du basilic, *al-rayḥān*, et décide alors de l'appeler Rayḥāna²⁶ établissant ainsi un

26 Il faut remarquer que, dans le roman, les noms des personnages sont surchargés de significés allégoriques. On rencontre des noms liés à l'univers des contes de fées comme Sulṭāna, Malika et Tamīma, tout comme des noms liés aux origines de la civilisation arabo-musulmane comme Ibrāhīm et Ḥamza, et le nom de Rayḥāna, qui représente la dimension naturelle.

lien entre l'identité sexuée de la jeune fille et l'élément naturel, ici représenté par le basilic. C'est à partir de ce prénom que le personnage est, comme l'individu, tiré « hors de l'anonymat biologique »²⁷. À travers un nom qui lui est propre, l'individu entre dans la symbolique du langage, et peut ainsi être reconnu par les membres de la communauté. À ce propos, Agacinski soutient :

Tout comme la chose s'absente dans le mot qui la signifie, l'existence singulière s'absente du nom qui lui est attribué et du « genre » dans lequel il est classé. Même le nom propre n'est jamais « propre » : c'est un signifiant répétable, la marque d'une communauté (famille, lignée, clan...)²⁸

Dès que Rayhāna, à travers son nom, est inscrite dans la symbolique du langage – un nom qui établit un lien entre son identité sexuée et l'élément naturel – elle devient visible aux yeux des autres membres de la communauté. Rayhāna est désormais située dans une généalogie ; il lui est reconnu/attribué « une filiation humaine »²⁹. Cet événement marque, dans le roman, le passage de la jeune fille du milieu naturel au milieu communautaire. D'autre part, ce passage marque le début de la fin du personnage de Rayhāna. Si dans le contexte naturel, la différence féminine n'est pas associée au danger et à la souffrance, dans la dimension communautaire, elle devient la cause potentielle du crime d'honneur. Rayhāna vit ses premières expériences amoureuses après avoir établi un contact avec le village. La logique communautaire s'empare donc de son expérience du plaisir, qui devient la source du déshonneur : la jeune fille sera tuée par son père.

Le corps entre réel et fantastique

Même si l'on trouve, dans le roman, une place pour l'affirmation du corps et donc de l'individu, l'auteure ne conclut pas son œuvre par une fin heureuse. L'instance individuelle n'arrive pas à briser les contraintes imposées par la logique traditionnelle : l'histoire se répète, et Rayhāna subit le même destin que Sulṭāna.

Si, dans les six premiers chapitres, les registres du réel et du fantastique s'entremêlent, ils se retrouvent séparés dans les deux derniers chapitres.

²⁷ Agacinski, *Femmes*, 135.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

L'avant-dernier chapitre, intitulé « Aswad » (noir) est une sorte de narration-documentaire sur le crime d'honneur, dans lequel l'auteure se réfère au phénomène en présentant des données statistiques : on est dans le registre du réel. En revanche, dans le dernier chapitre, intitulé « Aḥḍar » (vert), elle opte définitivement pour le langage du merveilleux. La nature – représentée à travers la couleur du titre – remporte sa victoire sur la communauté. Le lecteur et les personnages ne sont plus suspendus entre le réel et l'imaginaire : les terres sauvages se transforment en une sorte de paradis pour les femmes, dans lequel ces dernières sont enfin libres d'affirmer la différence de leurs corps, et d'en jouir dans un échange paritaire avec leurs partenaires :

بغفة، تحولت البرية إلى جنة... إلى جنة خضراء.
 الحوريات هنا... الفتيات الشابات عاريات جميعهن... سباحات من مياه تنبع من مكان سحري،
 سري لا مرئي... تتحول الأرض التي يقفن عليها إلى نبع من مياه صافية، امتلأت فجأة بأشكال
 من الورد الملونة.
 أسقط الرجال سكاكينهم وأدوات القتل، مذهولين... [...]
 [...] تساقطوا على الأرض فرحاً، تعانقوا، تبادلوا القبلات... وتضاجعوا...
 أقسمت النساء وهن تنهذهن من لذة العشق، مستلقيات تحت الرجال، أنهن رأين وجهي سلطانة
 وريحانة مرسومين في السماء، ضاحكتين.³⁰

Soudain, la steppe se transforma en paradis... un paradis de verdure.

Les vierges du paradis sont là... Les jeunes filles nues... sont toutes en train de nager dans l'eau qui jaillit d'une source magique, secrète, invisible...

La terre, sur laquelle elles se dressent, se transforme en une source d'eau claire qui se remplit brusquement d'une multitude de roses multicolores.

Abasourdis, les hommes laissèrent tomber leurs couteaux et leurs armes.

[...]

[...] Ils se jetèrent par terre de joie, s'enlacèrent, s'embrassèrent... firent l'amour...

Pendant qu'elles soupiraient du plaisir d'aimer, les femmes, couchées sous les hommes, jurèrent qu'elles avaient aperçu dans le ciel les visages de Sulṭāna et de Rayḥāna qui riaient.

Mahā Ḥasan reprend la division traditionnelle entre « nature » et « culture » – ici entre les terres sauvages d'un côté et le village et ses habitants de l'autre –, mais en retravaille le sens. Dans son étude de critique féministe, Susan Griffin³¹ explore plusieurs manifestations de l'identification traditionnelle des femmes avec la nature, tout au long de l'Histoire. Elle analyse la façon selon laquelle la pensée philosophique patriarcale et la religion ont utilisé le langage et la science pour renforcer leur pouvoir sur les femmes, en les reléguant à la sphère de la nature. Selon cette logique, la femme est associée à la corporalité, à la matière et à la nature avec sa cyclicité, tandis que l'homme est marqué par la rationalité, l'esprit et la culture. La pensée patriarcale a donc cherché à désincarner l'esprit – caractéristique du sujet rationnel masculin –, en reléguant la féminité à son corps et à la dimension de la nature. Dans *Banāt al-barārī*, pourtant, le lien entre la nature et la féminité est resignifié : la femme parvient à se réappropriier son corps ainsi que son esprit, justement dans la dimension naturelle. Mahā Ḥasan ne se limite pas à resignifier le lien classique entre féminité et nature, elle remet en question la division, plus générale, entre homme et nature.

Dans le roman, c'est seulement dans la sphère naturelle que l'être humain réussit à dépasser la division imposée entre l'esprit et la chair. Dans ce cadre, le corps de la femme est représenté en tant que terrain de la lutte entre l'individu et la société. Dans la dimension de la nature, le corps est la source du plaisir ainsi que le moyen de la liaison avec l'autre, tandis que de l'autre côté il est la cible du contrôle de la communauté. Ce n'est pas seulement la femme – en tant que symbole de l'honneur de la famille à travers sa virginité – qui subit la pression sociale. L'homme est aussi une victime du code d'honneur qui lui impose un modèle précis de comportement, fondé sur la violence et l'oppression de l'autre. Le crime d'honneur symbolise donc l'échec de l'individu, qui perd son identité au contact de la collectivité.

Au niveau de la narration, cela se manifeste par l'impossibilité qu'ont les personnages d'instaurer des relations amoureuses et sexuelles dans les lieux de la vie communautaire : il n'y a pas d'exemple de liaisons passionnelles libres se déroulant dans le village, et qui soient légitimées par ses habitants. La jouissance trouve sa place seulement dans la nature. Pour s'affirmer et pour affirmer les droits de son corps, l'individu doit franchir la logique communautaire représentée, dans le roman, par le crime d'honneur. La symbolique naturelle offre une alternative, une nouvelle dimension – fantastique dans ce cas – dans laquelle l'individu peut exister. La femme devient le symbole par excellence de

31 Susan Griffin, *Woman and Nature : the Roaring Inside Her* (New York : Harper & Row, 1978).

la libération de la société, car c'est elle qui subit davantage la répression, son corps devenant l'objet du contrôle de la communauté. À travers sa libération, qui ne peut se passer, dans le roman, que dans un univers fantastique – comme celui que l'auteure décrit dans le dernier chapitre³² – la femme prend aussi en charge la libération de l'homme.

32 Ḥasan, *Banāt*, 145–151.

Rā'ihat al-qirfa de Samar Yazbik : corps et domination

Rā'ihat al-qirfa (L'odeur de la cannelle), œuvre parue en 2008, de l'écrivaine syrienne Samar Yazbik¹, possède plusieurs points communs avec *Ḥurrās al-hawā'*, de Yāsīn Ḥasan. Les relations sexuelles entre les personnages sont utilisées, dans ces deux romans, pour représenter des aspects problématiques de la société syrienne contemporaine. Dans *Ḥurrās al-hawā'*, l'auteure s'intéresse tout particulièrement à la répression politique et à la question de l'appartenance, du confessionnalisme religieux, et du statut des réfugiés politiques. Dans *Rā'ihat al-qirfa*, Yazbik se consacre aux phénomènes de la hiérarchisation des rôles de genre et à l'écart profond entre les différentes classes sociales, en s'appuyant sur l'univers des relations intimes. L'un des éléments significatifs du roman est la narration de la relation passionnelle entre deux femmes.

Le sujet des pratiques sexuelles entre membres du même sexe n'est pourtant pas chose nouvelle dans la littérature arabe. Comme plusieurs études le montrent², ce sujet est abordé dans des textes littéraires pré-modernes qui ne

1 Née à Jabla, ville syrienne située à côté de Lattaquié, Samar Yazbik est diplômée en littérature arabe et travaille comme journaliste, écrivaine et scénographe. Après le début de la révolte en Syrie, en mars 2011, elle a été obligée de quitter le pays. Elle habite actuellement à Paris. Elle a publié trois recueils de nouvelles – *Bāqat Ḥarīf* (Bouquet d'automne) (Dimašq : Dār al-Ġundi, 1999) ; *Mufradāt imra'a* (Lexique féminin) (Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2000) ; *Ġabal al-zanābiq* (La montagne des lis) (Dimašq : Dār al-Madā, 2008) –, un documentaire sur l'écrivaine syrienne Ġāda al-Sammān, intitulé *Ġāda al-Sammān, al-mihna : kātiba mutamarrida* (Ġāda al-Sammān, profession : écrivaine rebelle) (Dimašq : Manšūrāt Dimašq 'āšimat al-ṭaqāfa al-'Arabiyya, 2008). Elle s'est également consacrée à l'écriture romanesque. Ses quatre romans – *Ṭiflat al-samā'* (La fille du ciel) (Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2000) ; *Ṣalṣāl* (Argile) (Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2005) ; *Rā'ihat al-qirfa* (L'odeur de la cannelle) (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2008) ; *La-hā marāyā* (Elle a des miroirs) (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2012) – présentent une critique des aspects controversés de la réalité syrienne contemporaine, aussi bien en ce qui concerne le côté socio-politique, que le côté relationnel-sexuel. Son œuvre *Taqāṭu' Nīrān : min yawmiyyāt al-intifāda al-Sūriyya* (Feux croisés : journal de la révolte syrienne) (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2012) est un journal qui documente le début de la révolte syrienne. Sa dernière œuvre *Bawwābāt arḍ al-'adam* (Les portes de la terre du néant) (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2015) est aussi consacrée aux événements qui ont frappé la Syrie depuis 2011.

2 À ce sujet on peut citer les études de J. W. Wright Jr. et Everett K. Rowson (éds.), *Homoeroticism in Classical Arabic Literature* (New York : Columbia University Press, 1997) et Khaled el-

présentent pas les pratiques homosexuelles comme une alternative aux pratiques hétérosexuelles, ni comme un phénomène de déviance, entraîné par un état de dégradation morale, sociale et culturelle. Dans ces œuvres, la pratique ne définit pas l'identité sexuelle du sujet, mais elle se rattache plutôt à la manifestation de son désir dans des circonstances spécifiques. À ce sujet, nous revenons aux mots d'al-Samman :

This fluidity in representing the wide range of human sexuality, on both the homoerotic and the heterosexual sides, will eventually be altered with the adoption of Victorian mores brought upon by the colonial experience in most of the Arab world.

An overview of some of the medieval homoerotic literature will demonstrate that same-sex practices existed along heterosexual ones, and did not function as tropes for moral disintegration, political degeneration, and emasculation until the modern and the postmodern era in Arabic literature.³

Nombreux sont les théoriciens et les théoriciennes qui ont remis en cause l'applicabilité de la catégorie épistémologique d'« homosexualité » en contexte arabe et qui montrent que cette catégorie – qui est née et s'est développée en Occident – se réfère notamment à l'orientation sexuelle de l'individu et est utilisée pour en définir l'identité sexuelle⁴. Il faut pourtant remarquer que ce concept n'a pas de véritable correspondant en langue arabe : en arabe on rencontre des signifiants qui renvoient notamment à des actes sexuels, plutôt qu'à une orientation sexuelle définissant l'identité du sujet.

Au niveau littéraire, on trouve plusieurs exemples de romans, publiés aussi bien par des écrivaines que par des écrivains entre les années quatre-vingt et aujourd'hui, dans lesquels les relations homosexuelles sont au centre du récit⁵. La pratique sexuelle entre hommes est surtout représentée comme le produit

Rouayheb, *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World : 1500–1800* (Chicago : The University of Chicago Press, 2005), ainsi que d'autres études plus récentes comme : Hanadi al-Samman, « Out of the Closet : Representation of Homosexuals and Lesbians in Modern Arabic Literature », *Journal of Arabic Literature*, 39 (2008) : 270–310 ; Sahar Amer, « Naming to Empower : Lesbianism in the Arab Islamicate World Today », *Journal of Lesbian Studies*, 16 (2012) : 381–397.

3 Cf. al-Samman, « Out of the Closet », 274.

4 Cf. Massad, *Desiring Arabs*, 29–47.

5 Cf. Munā Zāhir, « al-Ġasad wa-šābihu-hu fi-l-riwāya al-'Arabiyya al-ḥadiṭa », *Nizwā*, 78 (2014) : 101–106.

d'un système de relations de pouvoir : actif/passif, maître/esclave, consommateur/objet. Celle entre femmes est, quant à elle, représentée le plus souvent comme un substitut à des relations hétérosexuelles normatives. Comme le soutient al-Samman :

These lesbian encounters are often experienced as an outlet from excessive patriarchal restrictions or societal gender divisions, or as compensating for husbands who are absent or incapable of satisfying their wives. [...]

Representing female homosexuality in this manner undermines the legitimacy of female body politics and locks it permanently in the role of a prelude to dominant heterosexuality.⁶

Dans ce cadre, les pratiques sexuelles entre femmes apparaissent comme une réaction à un système patriarcal qui impose des restrictions et objective le corps de la femme. La société, organisée selon une division rigide des sexes, n'encourage pas l'échange libre entre hommes et femmes. La femme, par conséquent, est amenée à satisfaire son désir dans le seul endroit auquel elle peut accéder librement : l'univers des femmes. Ainsi, les relations entre femmes ne sont pas représentées en tant que résultat d'un désir sain et légitime : il s'agirait, au contraire, du produit d'une société qui réprime la liberté individuelle.

Même si le roman arabe contemporain, jusqu'à présent, s'est davantage consacré à la représentation des relations entre hommes⁷, on commence à voir apparaître des représentations significatives des relations entre femmes. Ces dernières n'impliquent plus seulement des personnages secondaires, mais sont placées au centre de l'intrigue. C'est le cas de *Misk al-ğazāl*⁸ – traduit avec le titre de *Femmes de sable et de myrrhe*⁹ – de Ḥanān al-Šayḥ et des plus récents *al-Āḥarūna* (Les autres)¹⁰, de l'écrivaine saoudienne Šabā al-Ḥirz¹¹, *Anā hiya anti* (Je suis toi)¹² de l'écrivaine libanaise Ilhām Maṣṣūr, ainsi que *Rā'ihat al-qirfa* de Yazbik. On remarque d'ailleurs que dans ces romans, les relations érotiques entre femmes sont aussi analysées comme une forme de déviance

6 Cf. al-Samman, « Out of the Closet », 277–278.

7 Cf. *ibid.* 297.

8 Ḥanān al-Šayḥ, *Misk al-ğazāl*, 4^{ème} éd. (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2010).

9 Trad. Maha Billacois et Brigitte Tahhan, *Femmes de sable et de myrrhe* (Paris : Babel, 1995).

10 Šabā al-Ḥirz, *al-Āḥarūna* (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2006).

11 Il s'agit d'un pseudonyme.

12 Ilhām Maṣṣūr, *Anā hiya anti* (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2000).

par rapport à la norme hétérosexuelle¹³. Il s'agit de relations qui ne sont pas complètement choisies par les personnages, car ces derniers ne sont pas libres d'établir une relation en s'appuyant sur leur propre désir. Ce dernier doit en effet être encadré dans un système de normes qui le rend socialement reconnaissable et acceptable.

À ce propos, dans *Rā'īḥat al-qirfa*, Yazbik choisit la relation passionnelle entre deux femmes comme expédient littéraire pour représenter des aspects controversés de la société syrienne contemporaine, comme la division sexuelle, l'organisation des rôles de genre et l'écart profond entre les différentes classes sociales. Les événements de *Rā'īḥat al-qirfa*, se déroulent à Damas, et sont inspirés de l'histoire vraie d'une bonne, que Yazbik a rencontrée en Syrie dans une prison pour mineurs. Celle-ci avait été emprisonnée pour avoir tué sa patronne, qui l'avait harcelée sexuellement¹⁴.

Comme les véritables acteurs de ce crime, les protagonistes du roman sont deux femmes, issues de deux milieux sociaux antagonistes : Ḥanān est une femme d'âge moyen, appartenant à la haute bourgeoisie damascène, et habitant dans le quartier de al-Muhāḡirīn. 'Alyā, quant à elle, est une jeune fille originaire du quartier pauvre de al-Raml, dans la banlieue de Damas. En s'appuyant sur ces personnages, Yazbik vise à explorer les profondes inégalités sociales existant en Syrie, et notamment à représenter la condition de la femme dans ces différents milieux sociaux. Comme Fabrice Balanche le souligne, la société syrienne est marquée par de très grands écarts de richesse, et « l'organisation verticale de la société syrienne est d'une redoutable efficacité pour bloquer toute ascension sociale et reproduire le pouvoir des élites communautaires, qui sont également des élites économiques. »¹⁵.

En s'appuyant sur l'histoire des deux protagonistes du roman, Yazbik représente l'organisation de rôles de genre dans deux milieux sociaux opposés, pour montrer que la femme est toujours opprimée.

Les deux protagonistes se rencontrent lorsque le père de 'Alyā vend sa fille, âgée de dix ans, à Ḥanān, pour la faire travailler comme bonne dans sa villa. Dès leur première rencontre, un lien spécial s'établit entre la jeune fille et sa patronne. Petit à petit, ce lien se transforme en relation passionnelle. Toutefois, il ne s'agit pas d'une véritable relation amoureuse, le corps de l'autre étant avant tout un abri pour échapper à une réalité oppressive et violente. Comme

13 Pour une analyse de la représentation des relations homosexuelles dans ces romans on se réfère à al-Samman, « Out of the Closet » et à Zāhir, « al-Ġasad ».

14 Je m'appuie ici sur un entretien que m'a accordé l'auteure à Paris, le 6 octobre 2011.

15 Fabrice Balanche, *La Région alaouite et le pouvoir syrien* (Paris : Karthala, 2006), 284.

le souligne Yazbik, Ḥanān est issue d'un milieu islamique conservateur¹⁶ dans lequel les femmes ne peuvent pas librement établir de contacts avec les hommes qui n'appartiennent pas à la famille d'origine. Dans ce contexte, les relations érotiques entre femmes de la haute bourgeoisie, en tant que réaction à la difficulté – ou à l'impossibilité – d'interagir librement avec l'autre sexe en dehors du mariage, ne sont pas un phénomène inhabituel¹⁷.

Dans *Rā'ihat al-qirfa*, les hiérarchisations des genres et des classes sociales sont interdépendantes : ces divisions ont pour fonction de préserver la structure sociale – fondée sur l'inégalité – telle quelle. Les relations hétérosexuelles sont caractérisées par l'insatisfaction et la violence : 'Alyā grandit avec un père violent qui bat ses enfants et viole sa femme, et Ḥanān est forcée d'épouser son cousin, beaucoup plus âgé qu'elle. Pour les deux protagonistes, leur relation représente la fuite d'un passé de souffrances, passé qui revient, dans la narration, à travers l'usage de l'analepse. Leur liaison passe par plusieurs étapes, qui marquent le changement des rôles des deux femmes. Tout d'abord, leur relation prend les traits d'une relation mère-fille. Quand Ḥanān achète 'Alyā, cette dernière n'a que dix ans. Les premiers contacts corporels entre les deux femmes se passent dans la salle de bain de Ḥanān, quand cette dernière demande à sa bonne de la laver, en massant son corps de femme déjà mure. Si, au début, cette relation peut être considérée comme un véritable harcèlement sexuel envers une mineure, elle se transforme, graduellement, en une relation entre amantes et, au final, entre ennemies.

'Alyā, qui n'est rien d'autre qu'un objet possédé par sa patronne, a le sentiment de gagner du pouvoir seulement dans l'espace intime de la chambre à coucher. La seule chose qu'elle possède est son corps. Après avoir été « séduite » par Ḥanān, elle décide, à son tour, de séduire Anwar, le mari de Ḥanān. Le roman s'ouvre par la scène dans laquelle Ḥanān découvre 'Alyā dans le lit avec son mari, et la chasse de sa maison.

La narration repose sur la répétition et le souvenir. Chaque chapitre s'ouvre sur le temps présent que les protagonistes vivent après la rupture et la fuite de 'Alyā de la villa de Ḥanān. L'intrigue est organisée autour de deux parcours narratifs : l'un lié au présent, caractérisé par la répétition, et l'autre lié au passé qui, inséré dans la narration principale, en coupe la linéarité. La mise en texte

16 Entretien avec l'auteure.

17 On renvoie, à ce sujet, au roman *Ḥālat šaḡaf* (État de passion) (Bayrūt : Dār al-'Aṭīyya lil-našr, 1998), de l'écrivain syrien Nihād Sīrīs, dans lequel l'auteur représente l'univers des relations amoureuses entre les chanteuses aleppines des années trente, leurs danseuses, et les femmes appartenant à l'élite d'Alep.

se réalise de façon différente dans ces deux niveaux narratifs. Le style de la narration du présent repose sur la répétition des mêmes phrases, en début de chaque chapitre, et sur l'univers intérieur des protagonistes. On remarque, à ce sujet, la présence diffuse du monologue intérieur et du psycho-récit. Dans les analepses, en revanche, l'attention est davantage portée sur les événements de la vie passée des personnages. L'intrigue est ainsi fragmentée en plusieurs images liées au passé des protagonistes, insérées comme des narrations autonomes dans la narration-cadre du présent. Le souvenir est souvent activé par un déclencheur sensoriel : une odeur, une image, une saveur, un bruit. Il s'agit donc d'une mémoire corporelle se rattachant à l'expérience individuelle du personnage.

L'histoire est conduite par un narrateur hétérodiégétique, mais la focalisation est interne. La narration est filtrée par les points de vue des deux protagonistes. La focalisation est variable et parfois multiple : chaque chapitre est narré soit du point de vue de 'Alyā soit du point de vue de Ḥanān, et parfois le même événement est présenté à travers les deux points de vue, dans le but de briser l'illusion de la présence d'une réalité objective.

Le corps joue un rôle central dans le roman, comme en témoigne notamment l'attention portée sur les cinq sens¹⁸. Le corps apparaît le plus souvent dans la dimension de la sexualité : cette dernière est toujours marquée, dans les liaisons hétérosexuelles, par la violence et la domination. Dans les relations entre femmes, la sexualité semble parfois laisser de l'espace au désir de deux partenaires. Toutefois, même dans ce cas, la logique de domination finit par s'imposer.

La relation entre 'Alyā et Ḥanān est asymétrique : elle est fondée sur l'exploitation du plus faible par le plus fort. Dans le roman, les femmes se réfugient dans des relations homoérotiques car elles n'arrivent pas à trouver satisfaction dans les liaisons avec les hommes. Néanmoins, même dans ce cadre, elles ne parviennent pas à s'affranchir de la logique de domination.

L'auteure utilise la problématisation des relations intimes pour représenter les difficultés rencontrées par le sujet appartenant à une société organisée autour de différentes sources de pouvoir : politique, religieux, de la tradition et du système patriarcal. Les rôles de genre sont ainsi emprisonnés dans une série de modèles normatifs difficiles à dépasser. Pour être accepté par la communauté – représentée par la famille, la confession religieuse, le parti politique

18 Au sujet de la relation entre érotisme et intimisme dans *Rā'īḥat al-qirfa* on renvoie à Martina Censi, « Erotismo e intimismo nell'opera *Rā'īḥat al-qirfa* di Samar Yazbik », *Annali di Ca' Foscari*, 49 : 3 (2010) : 5–22.

– l'individu doit conformer son comportement à une série de pratiques socialement reconnues.

Corps et violence dans les relations hétérosexuelles

Dans le roman, les deux protagonistes et leur univers intérieur sont au centre de la narration. Les personnages masculins, décrits du point de vue de personnages féminins exclusivement, ne font pas l'objet d'un approfondissement psychologique, et incarnent des rôles assez stéréotypés. La représentation de la masculinité est fonctionnelle à la représentation d'une féminité subordonnée, dans le cadre de la famille traditionnelle. Il s'agit souvent de personnages masculins incarnant ce que Aghacy définit comme un modèle traditionnel de masculinité hégémonique¹⁹. Même si l'accent est posé sur la condition de la femme dans la société arabe, la définition des rôles de genre, dans le roman, se fait de façon relationnelle.

Dans le cadre de la famille traditionnelle, on attend des femmes qu'elles incarnent un faisceau de « qualités » supposées féminines. La mère de Ḥanān cherche à lui apprendre la façon dont une femme est censée se comporter avec son mari dans la chambre à coucher. Elle doit stimuler le désir de l'homme et lui donner l'impression d'être un roi ; elle doit être toujours prête à satisfaire ses fantaisies, mais doit également savoir faire mine de le repousser pour augmenter son désir²⁰. En revanche, à l'extérieur de la maison, on attend de la femme qu'elle soit soumise et qu'elle garde ses sentiments cachés en son for intérieur. S'il n'y a donc pas de place pour les sentiments et le désir de la femme, l'homme est lui-même emprisonné dans une série de modèles traditionnels qui lui imposent des normes de comportement. La représentation des effets du système patriarcal sur la hiérarchisation des genres est d'ailleurs centrale dans *Rā'iḥat al-qirfa*, tout comme dans *Banāt al-barārī*.

Dans *Rā'iḥat al-qirfa*, l'auteure nous présente deux modèles de masculinité, en s'appuyant sur deux personnages : le père de 'Alyā et Anwar, le mari de Ḥanān. Le premier, issu d'un milieu très pauvre, assume activement le modèle de masculinité hégémonique que la société traditionaliste attend de lui : il est dominateur, autoritaire et violent envers sa femme et ses enfants.

Dans ce cas, l'hégémonie correspond à l'exercice de la violence et de la domination sur l'autre, représenté par la femme. En revanche Anwar, le mari de Ḥanān, qui appartient au milieu bourgeois musulman conservateur, se

19 Aghacy, *Masculine Identity*, 20.

20 Cf. Yazbik, *Rā'iḥa*, 48.

soumet passivement au modèle de masculinité hégémonique proposé par le système patriarcal, au lieu de l'incarner de façon active. Il ne lève pas la main sur sa femme, mais il exerce tout de même son autorité sur Ḥanān, en la forçant, par exemple, à avoir des rapports sexuels avec lui, alors que ceux-ci la dégoûtent.

Le corps, qui apparaît notamment dans la dimension de la sexualité, est utilisé pour révéler les dynamiques de pouvoir à la base des relations hétérosexuelles. L'univers des personnages est partagé entre ceux qui subissent la domination, et ceux qui l'exercent. L'univers des femmes est nettement séparé de celui des hommes, et aucune possibilité d'établissement d'une véritable relation n'est envisagée.

Le corps masculin paraît pour la première fois quand Ḥanān découvre Anwar, son mari, dans le lit avec 'Alyā. Ḥanān entend des gémissements et, attirée par un faisceau de lumière, se dirige vers la porte de la chambre de son mari, pour voir ce qui est en train de s'y passer. Quand elle découvre la trahison, elle chasse son amante de sa villa :

وجسد الزوج الفاصل بين جسديهما، ساكن، مفضوح بعريه الذي لا تعرفه. عاشت عمرها معه، وهي تعتقد أنه بلا تفاصيل. حتى إحساسها بثقل جسده فوقها، لم يكن إحساساً أثوبياً بوزن رجل. كان إحساساً بالثقل فقط. لكنه الآن عار! متهالك، ينظر إلى الفراغ، ويبدو غير عابئ بما يحدث حوله. صالبا يديه فوق بطنه، وتتفّس بهمق، وكأنه يستعد للغوص في محيط عميق. [...] تتأمل حنان قمع عضو زوجها المتدلي كحركة.²¹

Le corps du mari, qui séparait leurs deux corps, était immobile, révéler dans une nudité qu'elle ne connaissait pas. Elle avait passé toute sa vie avec lui en considérant son corps comme dépourvu de détails. Même quand elle sentait le poids de son corps sur elle, cela n'avait rien à voir avec ce que ressentent les femmes habituellement. C'était juste une sensation de lourdeur. Mais maintenant, il était tout nu ! Épuisé, le regard dans le vide, il semblait ne pas se soucier de ce qui se passait autour de lui. Les mains croisées sur le ventre, il prit une profonde inspiration, comme s'il s'apprêtait à plonger tout au fond de l'océan.

[...] Ḥanān contemplant la laideur du membre de son mari qui pendait comme un torchon.

21 Yazbik, *Rā'īḥa*, 10–11.

Ce passage est l'antécédent qui entraîne la fuite de 'Alyā de la villa de sa patronne. La narration est conduite du point de vue de Ḥanān, ébahie par la découverte de sa jeune amante en train d'exciter son mari avec des jeux érotiques. L'attention est portée sur le personnage d'Anwar, décrit comme un être passif, un corps allongé entre les deux femmes : il est *fāṣil*, il représente une division, un obstacle physique à l'union des deux amantes ; il est *sākin* (immobile), tout simplement un objet entre les mains de la bonne.

L'émasculatation d'Anwar est achevée par Ḥanān qui décrit son membre comme un élément sale et inutile, comme « un torchon qui pend ». Le corps de l'homme ne symbolise pas la masculinité, il est au contraire le lieu où celle-ci se perd. On note à ce sujet que le passage est parsemé d'éléments qui suggèrent l'émasculatation d'Anwar, comme la description de la sensation de son poids qui, du point de vue de sa femme, n'est pas « la sensation féminine du poids d'un homme ». Le pénis, symbole du masculin, est dévalorisé et nié dans son inactivité : l'homme qui en ressort est un être inutile, un « non-homme » qui se détache du modèle de masculinité normative censée être virile.

Ce passage est l'un des plus significatifs du roman, car Yazbik y dévoile le fonctionnement de la logique de domination gouvernant les relations passionnelles²². La relation principale est celle qui unit Ḥanān et 'Alyā. La rencontre sexuelle avec Ḥanān rend 'Alyā – qui jusqu'à ce moment-là n'avait été rien d'autre qu'un objet possédé par sa patronne –, consciente qu'elle possède quelque chose – c'est-à-dire son corps – et que celui-ci peut devenir la source de son pouvoir. En s'appuyant sur ce dernier, 'Alyā réussit à échapper à son rôle d'objet, de chose possédée, et à assumer activement le rôle de la séductrice. Elle décide d'exploiter le pouvoir de son corps non seulement dans la relation avec sa maîtresse, mais aussi avec le mari de cette dernière. Yazbik décrit clairement combien la relation avec Anwar est uniquement motivée par le désir qu'à 'Alyā de passer de la sphère de la soumission à celle du pouvoir.

Le passage du jour à la nuit transforme la bonne en une reine. On remarque à ce sujet que le rôle de la lumière est central dans le roman : c'est le faisceau de lumière – élément qui se présente à plusieurs reprises tout au long de la narration – qui conduit Ḥanān à découvrir la trahison de son amante ; et c'est le passage du jour à la nuit, et donc à l'absence de lumière, qui permet à 'Alyā d'exercer sa seule source de pouvoir sur les autres. Le passage du jour à la nuit,

22 Le rôle du pouvoir et de la domination dans les relations passionnelles au centre de *Rā'iḥat al-qirfa* a été également analysé dans Martina Censi, « Rewriting the Body in the Novels of Contemporary Syrian Women Writers » in Gul Ozyegin (éd.), *Gender and Sexuality in Muslim Cultures* (UK : Ashgate, 2015), 297–315.

et donc de la sphère de la soumission à celle du pouvoir, est décrit à travers l'usage des métaphores qui font allusion au pouvoir royal :

تمسك صولجانها في النصف الأول من الليل. تتحسس تاج سيادتها اللامرئي، تغفوقليلاً،
وعندما تصحو تنوأم في سريرها، مرة أخرى، جاهزة لاستدعاء السيدة.
في النصف الثاني، تنسلل إلى غرفة سيدها. تنام قبه عارية، تعبت بلحم المترهل.²³

Durant la première moitié de la nuit, elle saisissait son sceptre et sentait sous ses doigts la couronne invisible de sa souveraineté. Elle s'assoupissait quelques instants et lorsqu'elle se réveillait, feignait d'être endormie dans son lit, de nouveau prête à répondre à l'appel de sa maîtresse.

Durant la deuxième moitié de la nuit, elle se glissait dans la chambre de son maître, se couchait nue à côté de lui, jouant avec sa chair flasque.

La dynamique du pouvoir, qui organise les relations intimes, est ici révélée de façon flagrante. 'Alyā se sert de son corps, sa seule ressource, pour passer de la sphère de la soumission à celle de la domination. Dans ce contexte, le personnage masculin n'est pas placé dans une position de pouvoir. Il n'incarne pas activement le modèle de masculinité dominatrice suggéré par le système patriarcal. Par conséquent, sa masculinité et son identité en tant qu'homme ne sont pas socialement reconnues, car elle ne correspondent pas à la norme. Ici aussi, en effet, on remarque que sa chair est définie par l'adjectif « flasque », en opposition avec l'image virile d'un phallus en érection.

Le corps d'Anwar est d'ailleurs souvent comparé au corps d'un animal. Après la fuite de 'Alyā, Ḥanān se remémore leurs rencontres intimes. Mais soudainement, ces agréables souvenirs sont déchirés par d'autres, effrayants, de sa première nuit de mariage. Au cours d'un monologue intérieur, Ḥanān exprime tout le dégoût et le mépris que le corps de son mari suscite en elle, en s'appuyant sur la métaphore du crocodile :

هل تعرفين التامسح؟ لها أعضاء متهذلة وثقيلة، ورائحتها تشبه رائحة الموقى. هل رأيت وجهه تمساحي؟ رأيت؟ لكحك لم تشمي رائحته. ليست رائحة شينوخته، إنها رائحته، منذ اليوم الأول. كانت، وما زالت. هل جربت الاستلقاء تحت تمساح عجوز. تمساح من رغبة، من بصاق ولهاث؟ أنا فعلت ذلك دائماً . . . كنت تحت جلده، في منطقة مخيفة، حيث لا يبدو

23 Yazbik, *Rā'īḥa*, 15.

أمامك سوى الظلام، بين جلد التمساح وصوت تنفسه. قبل أن أكتشف أصابعي، نمت في بحيرة التمساح العجوز، قبل أن تقودني إلى القمة، وأنزع عني جلد السمكية التي تنتظر رجلاً بلا دموع. التماسيح لا تبكي. [...] وله رائحة الموتى الذين يمتصون حياتك، وينهزمون مع حلول الليل إلى فراشهم. غطاء فراشهم من المخمل. هل تصدّقين؟ كل التوايت لها غطاء داخلي من المخمل. المخمل الأحمر. قسوة الموت لا تناسب نعومة المخمل. [...] أحب أصابعك، وملس بشرتك. لا أحب حراشف تمساحي. هل للتماسيح حراشف، أم إبر صغيرة تختبئ بين انثناءات الجلد؟²⁴

Connais-tu les crocodiles ? Ils ont des membres lourds et flasques et leur odeur ressemble à celle des morts. As-tu regardé le visage de mon crocodile ? Tu l'as regardé ? Mais tu n'as pas senti son odeur. Ce n'est pas l'odeur de sa vieillesse, c'est son odeur depuis le premier jour. Elle était comme ça et continue de l'être. As-tu déjà essayé de t'allonger sous un vieux crocodile ? Un crocodile d'écume, d'haleine et de bave ? Moi, je l'ai toujours fait. J'étais sous sa peau, dans un endroit effrayant où, face à toi, il n'y a que les ténèbres entre la peau du crocodile et le bruit de son souffle. Avant de découvrir mes doigts, avant qu'ils ne m'emmenent là-haut, vers les sommets, j'ai dormi dans le lac du vieux crocodile. Je me suis débarrassée de la peau de lézard qui attendait un homme sans larmes. Les crocodiles ne pleurent pas. [...] Il a l'odeur des morts qui sucent notre vie avant de battre en retraite et de regagner leurs lits à la fin de la nuit. Leur couverture est en velours. Le croiras-tu ? Tous les cercueils sont doublés de velours. Du velours rouge. La cruauté de la mort ne s'accommode guère de la douceur du velours. [...] J'aime tes doigts et le grain de ta peau. Je n'aime pas les écailles de mon crocodile. Les crocodiles ont-ils vraiment des écailles ou plutôt de petites épines cachées entre les plis de leur peau ?

Dans ce passage à caractère surréaliste, Ḥanān évoque une série d'images qui représentent sa relation avec Anwar. Le crocodile est la métaphore choisie pour décrire son mari, tandis que la femme est identifiée, par métonymie, à travers les doigts, qui sont la seule source possible de son plaisir. Ici, comme dans plusieurs autres passages du roman²⁵, le corps de l'homme est divisé en plusieurs morceaux. Ce procédé est présent dans d'autres romans d'écrivaines syriennes contemporaines. Dans *Ḥurrās al-hawā'* et dans *Kursī*, par exemple,

24 Yazbik, *Rā'iha*, 73-74.

25 Ibid. 21, 41, 91, 133.

on a eu l'occasion d'explorer la façon dont le corps de l'homme est souvent fragmenté en une série de morceaux, dans le but de représenter l'impossibilité, pour l'individu vivant dans un contexte de répression, d'entamer un véritable processus de subjectivation. Dans *Rā'īḥat al-qirfa*, la masculinité est toujours représentée du point de vue des personnages féminins. Dans ce cadre, le procédé de fragmentation du corps de l'homme acquiert une connotation liée aux rapports de genre, en se transformant en un processus d'animalisation. La femme n'a pas la possibilité d'entamer une véritable relation, fondée sur le langage, avec le masculin, car les relations entre les genres ne reposent pas sur un libre choix.

La description du rapport sexuel entre Ḥanān et son mari présente des caractéristiques clairement opposées à celle du rapport avec sa bonne, ou à l'expérience de la masturbation. Pour Ḥanān, son mari est un être abject, et l'image du crocodile est accompagnée d'une série de caractéristiques répugnantes, comme la sécrétion de liquides – sperme/écume et salive –, qui contribuent encore à son éloignement de la sphère humaine. La sensation de dégoût implique presque tous les sens de la femme : la vue, à travers l'image de l'animal et de ses membres balançants ; l'ouïe, à travers le bruit de son souffle ; le toucher, à travers la sensation de la peau et du poids de l'homme ; et l'odorat, qui ici, comme dans le reste du roman, joue un rôle central. Ḥanān compare l'odeur de son mari à celle des morts, en précisant que « ce n'est pas l'odeur de la vieillesse », mais que « c'est son odeur, depuis le premier jour ». Anwar est d'ailleurs toujours représenté allongé sur le lit de sa chambre à coucher et il ne prend jamais part à l'action, en se limitant à subir la séduction de la bonne : il est, d'une certaine façon, mort.

L'autre visage de la masculinité est incarné par le père de 'Alyā : l'homme dominateur, forgé selon le modèle de la société patriarcale :

رجل أسمر، ذو جاذبية غريبة. لونه مثل قهوة شقراء، وصوته أجش. كل نساء الحي يحسدن الزوجة عليه، خاصة بعدما خرج في الليلة المشؤومة ودفع بشيئه أمام أعينهن.
- كبير، ويحتاج لأربعة نساء!²⁶

Un homme brun, avec un charme étrange. Il avait le teint couleur café et la voix rauque. Toutes les femmes du quartier enviaient sa femme, surtout depuis cette maudite nuit où il était sorti de chez lui en poussant son machin devant elles :

- Énorme... ce n'est pas une femme qu'il lui faut, mais quatre !

26 Yazbik, *Rā'īḥa*, 52.

La différence entre Anwar et le père de 'Alyā est nette, et se manifeste à travers la représentation du phallus, symbole de leur masculinité. Tandis que le mari de Ḥanān est identifié par un « phallus qui pend comme un torchon », le père de 'Alyā est doté d'un organe « énorme » qui a besoin de quatre femmes pour être satisfait. En tant qu'homme incarnant le modèle de masculinité conforme aux normes de la société patriarcale, il est reconnu par sa communauté, ici représentée par les femmes en train de regarder son phallus.

Son personnage est caractérisé par la violence qu'il exerce envers sa femme et ses enfants. Il ne travaille pas, et se contente d'arracher le salaire infime gagné par sa femme, qui ne suffit presque pas à nourrir sa famille nombreuse. La mère de 'Alyā travaille toute la journée comme femme de ménage dans les maisons de la haute bourgeoisie damascène. Une fois rentrée à la maison, elle est contrainte de servir son mari et de le satisfaire chaque nuit. La scène du rapport sexuel entre les parents est présentée du point de vue de 'Alyā qui, après avoir été chassée par sa patronne, se rappelle des moments dramatiques de son enfance, dans le quartier pauvre d'al-Raml :

وصار يجزها من يدها، وهي نصف نائمة، ويدخلها إلى الحمام الصغير، الحمام الذي هو مطبخ أيضاً، والذي بالكاد يتسع لوقوف شخصين، يجعلها تقعي على ركبتيها، ويمسحها لدقائق، ثم يخرج مسرعاً. كانت تبكي في أغلب الأحيان، ومع الوقت اعتادت ما يفعله، فصارت تتحرك دون أن يطلب منها أي شيء. تحلح ثيابها، تسكن تحته. وعندما ينزل عنها تعتسل سريعاً، ولا تنظر في وجهه، وتعود بسرعة إلى فرشتها، وتغظ في نوم عميق.²⁷

Alors qu'elle était encore à moitié endormie, il la tirait par la main pour la conduire dans la petite salle de bain qui servait également de cuisine et où deux personnes tenaient à peine debout. Il la faisait mettre à genoux, la chevauchait quelques minutes, avant de se retirer rapidement. Au début, elle pleurait, mais avec le temps, elle s'était habituée à ce qu'il faisait et y allait sans qu'il ne lui demandât rien. Elle ôtait ses vêtements et restait immobile, sous lui. Quand il se relevait, elle se lavait en vitesse, sans le regarder et retournait directement dans son lit où elle plongeait dans un sommeil profond.

Le modèle de masculinité incarné par le père de 'Alyā est construit en s'appuyant uniquement sur la dimension de la violence. Le corps masculin, qui ne

27 Yazbik, *Rā'iha*, 53.

paraît ici qu'à travers une série d'actes, est gouverné par la volonté de dominer la femme, comme cela apparaît dans le choix du verbe *imtaṭā* (chevaucher), utilisé pour décrire le rapport sexuel. La position de l'homme au-dessus de la femme est la seule position légitime, et le corps féminin n'est qu'un outil pour la satisfaction des désirs masculins. Comme le montre Aghacy, on retrouve ce même modèle de masculinité dans plusieurs romans arabes publiés dans les années quatre-vingt-dix. Comme elle l'explique, il s'agit d'un modèle de masculinité monolithique :

that transcends the specificities of each individual country and that gravitates towards traditional social and religious values, gender dichotomy, and separate spheres where men are convinced of their supremacy even when they feel incapacitated and, therefore, react with violence, revealing an iron determination to remain in control and ensure a fixed stable male identity. The male is portrayed as a central figure that possesses commanding ascendancy and omnipresence and controls the outer as well the inner spheres. The patriarch (father, brother, husband) operates beyond the bounds of time and space and represents vigorous action, misogynistic authority, sexual control, and an isomorphic relation to truth. The father who controls the inner and outer spheres is a sturdy oak that represents fixity, dominance and a penetrating supremacy.²⁸

Le père de 'Alyā est pauvre, ne travaille pas, ne possède pas de statut social prestigieux : il peut donc être considéré comme un homme raté. C'est exactement pour cela qu'il cherche à compenser sa masculinité marquée par l'échec, à travers l'exercice du contrôle et de la violence sur sa femme et ses filles, car, comme le souligne Aghacy :

the stability of male power becomes dependent on man's ability to control his wife ; sexual intercourse is transformed into a kind of conquest conflated with rape where the penis is a symbol of power, an instrument of appropriation, and a weapon expressing simultaneously male misogyny and fear of female power.²⁹

Ce procédé se révèle aussi bien dans la description du rapport sexuel avec sa femme – assimilé plutôt au viol – que dans les scènes où il frappe ses filles pour les punir ou pour leur voler l'argent qu'elles ont gagné en travaillant.

²⁸ Aghacy, *Masculine Identity*, 19–20.

²⁹ Ibid. 20–21.

Dans le roman, les relations hétérosexuelles sont toujours gouvernées par la logique de la violence et de la domination. La masculinité se fonde sur l'exploitation de l'autre féminin alors que la féminité est construite à travers la soumission au désir masculin. Masculinité et féminité sont donc les produits d'un réseau de relations de pouvoir, organisées autour de la sexualité et de modalités d'accès au plaisir fondées sur l'inégalité. Comme le souligne Catharine A. MacKinnon, à propos du statut du plaisir dans des contextes patriarcaux :

Masculinity precedes male as femininity precedes female and male sexual desire defines both. Specifically, "woman" is defined by what male desire requires for arousal and satisfaction and is social tautologous with "female sexuality" and "the female sex". In the permissible ways a woman can be treated, the ways that are socially considered not violations, but appropriate to her nature, one finds the particulars of male sexual interests and requirements. In the concomitant sexual paradigm, the ruling norms of sexual attraction and expression are fused with gender identity formation and affirmation, such that sexuality equals heterosexuality equals the sexuality of (male) dominance and (female) submission.³⁰

Dans ce cadre, les liaisons hétérosexuelles sont le produit d'une société fondée sur une hiérarchisation verticale des genres, qui entraîne l'impossibilité d'entamer une véritable relation avec l'autre. La dynamique dominateur-assujetti transcende les barrages sociaux : le père de 'Alyā, provenant d'un milieu pauvre, incarne de façon active le modèle de masculinité proposé par la société traditionaliste et patriarcale, alors que le mari de Ḥanān, issu d'un milieu aisé, tend à s'y conformer passivement.

Corps et domination dans les liaisons entre femmes

Dans *Rā'iḥat al-qirfa*, Yazbik ne vise pas à explorer la question de l'identité homosexuelle et de son statut à l'intérieur de la société arabe contemporaine, mais plutôt l'organisation des genres selon un système fondé sur l'inégalité. On a déjà mis l'accent sur le fait que, dans le roman, les relations passionnelles entre femmes sont le résultat de l'échec des relations hétérosexuelles, fondées sur une hiérarchisation rigidement verticale des genres. L'homme exerce

30 Catharine A. MacKinnon, « Sexuality, Pornography, and Method: "Pleasure under Patriarchy" », *Ethics*, 99 : 2 (1989) : 318–319.

toujours une position de domination et d'activité, alors que la femme est réduite au statut d'objet sexuel passif. Au lieu de s'appuyer sur la définition d'homosexualité ou de lesbianisme pour analyser la signification de la relation entre les deux protagonistes du roman, on se réfère ici au concept de pratiques sexuelles³¹, ces dernières façonnant la sexualité de l'individu, relativement aux orientations de son désir. Comme l'explique Agacinski :

La dualité des sexes est relative à leur organisation biologique et à leur façon différente de contribuer à la génération, alors que la diversité des sexualités est relative aux orientations du désir. Ces deux dimensions de la vie sexuelle ne se déterminent pas l'une l'autre et ne se remplacent pas mutuellement. Elles ne posent pas non plus les mêmes questions sociales.³²

La relation entre les deux protagonistes ne définit pas leur identité sexuelle en tant que lesbiennes. Leur relation se fonde sur des pratiques sexuelles remplaçant l'absence de plaisir dans les liaisons hétérosexuelles. Les protagonistes du roman ont toujours été impliquées dans des relations hétérosexuelles marquées par la violence : leur corps – en tant que corps de femme – étant l'origine et la « cause » de cette violence. La découverte de l'univers des pratiques sexuelles avec les femmes leur permet d'entamer une resignification de leur différence féminine qui, de source de domination et répression devient – au moins pendant certaines phases – une source de pouvoir.

Les cinq sens, comme on le remarque dans le titre du roman, jouent un rôle central. Ils n'apparaissent pas seulement dans le présent de la narration des expériences érotiques des protagonistes, mais aussi dans celle des souvenirs. La sphère des sens est directement liée à l'univers des femmes, en nette opposition à celui des hommes. Cette inscription des cinq sens peut être considérée comme un expédient stylistique pour inscrire la différence féminine dans l'écriture. Comme l'explique Raffaella Baccolini, en se référant à la pensée des théoriciennes de la différence :

si à la femme a été assigné un corps de la symbolique, pour la priver de son esprit, il s'agit d'un corps imaginaire, forgé sur des paramètres masculins, fonctionnel à la symbolique patriarcale. [...] Parler de mucosité, du toucher, de la fécondité de la caresse, des lèvres qui se parlent [...],

31 Cette définition a été explorée par Michel Foucault dans son étude *Histoire de la sexualité : L'Usage des plaisirs*, tome II (Paris : Gallimard, 1984), 41–107.

32 Agacinski, *Femmes*, 6.

représente la déconstruction de la sexualité dérivative de la femme et la tentative d'introduire la culture corporelle du féminin dans l'ordre symbolique.³³

Dans *Rā'ihat al-qirfa*, toutefois, l'inscription de la différence féminine dans le texte demeure illusoire. Malgré leur volonté de dépasser la logique de domination à la base des relations hétérosexuelles, les personnages féminins du roman échouent ; les relations entre femmes demeurent gouvernées par la même volonté d'imposer le pouvoir du plus fort sur le plus faible.

L'odorat est la principale stimulation du souvenir. Le personnage de Ḥanān évolue à travers un parcours de transformation, en s'appuyant sur la dimension érotique, rythmée par la présence de l'odeur. L'odeur de la cannelle marque les phases les plus importantes de son parcours d'éducation sexuelle. Elle la sent, pour la première fois, à l'occasion du bain de préparation de l'épouse – la fille de ses voisins – dans le hammam. Le fait que la première expérience érotique de Ḥanān, avec une femme, se déroule dans un endroit caractérisé par une rigide ségrégation sexuelle n'est pas anodin. C'est seulement en l'absence des hommes que les femmes sont libres de montrer leurs corps³⁴. Dans cet endroit, la protagoniste, qui n'est qu'une petite fille, entre pour la première fois en contact avec les corps d'autres femmes :

تستعيد ارتعاشتها الأولى التي هبت مع طعم ورائحة الشاي بالقرفة الذي تذوقته للمرة الأولى في الحمام. [...] يتذكر أنف حنان تلك الرائحة، فستعيد زيارتها الأولى لحمام النسوان، يوم زفاف ابنة جيرانهم. [...] أمها تدور بمخبرة تتصاعد منها روائح تختلط بروائح الأجساد وصابون الغار وزيتو الشعر. [...] عيدان القرفة التي كانت أمها تعليها مع الشاي للعائلة تفعل فعلها سحري للعروس، وتجعلها أكثر قدرة على احتمال رغبات الرجل في فراش الزوجية. [...] العروس ترتشف الشاي قهبا الرائحة، رائحة القرفة مع البخور والماء الساخن وزيت الغار والطين الذي يغطيها. [...]

33 Raffaella Baccolini et al. (éds.), *Critiche femministe e teorie letterarie* (Bologna : CLUEB, 1997), 209–210. La traduction de l'italien au français a été réalisée par mes soins.

34 Yazbik n'est pas la seule à représenter le hammam en tant qu'espace où les femmes peuvent se libérer des contraintes sociales et religieuses et jouer de leurs corps. À ce sujet, on peut citer, par exemple, le roman de l'écrivaine iraquienne 'Āliyya Mamduḥ, *Ḥabbāt al-naftālīn* (Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2000).

انتبهت العروس أن بنت جيرانهم بدأت تقفو، فانزلت جانب الجرن الحجري، ورشّت الماء الساخن على جسدها، ودلّكت فخذها. لمعان عينيها يشتدّ. وحنان المدهوشة من صحوّتها المفاجئة، التصقت بها وطوقتها بذارعيها، وبدأت تشعر أن عمة بيضاء تسلّت إلى بصرها. سجت العروس يد حنان المرتجفة، ووضعتها على نهدا الأيمن. كانت حلة وردية كبيرة بين أصابع الصغيرة. بقيت أصابع حنان يابسة في مكانها، وأرادت أن تصرخ، ولم تفهم ما الذي يجري، وظنّت أنها تحلم، لكن شهقة العروس أيقظتها.³⁵

Elle retrouvait le souvenir de son premier frisson qui coïncidait avec la saveur et le parfum du thé à la cannelle qu'elle avait goûté, pour la première fois, au hammam. [...] Le nez de Ḥanān se souvenait de cette odeur. Elle se remémorait sa première visite au hammam des femmes, le jour des noces de la fille de leurs voisins. [...] Sa mère tournait avec un encensoir dégageant des parfums qui se mêlaient à l'odeur des corps, du savon au laurier et des huiles pour les cheveux. [...] Les bâtons de cannelle, que sa mère faisait bouillir pour le thé familial, avaient un effet magique sur la mariée : grâce à eux, elle serait dans de meilleures dispositions pour satisfaire les désirs de l'homme dans le lit de noces. [...]

La mariée sirotait son thé qui dégageait des parfums de cannelle qui se mêlaient à ceux d'encens, d'eau chaude, d'huile de laurier et de boue qui recouvrait son corps. [...]

La mariée s'aperçut que la fille de leurs voisins commençait à s'endormir. Elle se glissa à côté du bassin de pierre, aspergea son corps avec de l'eau chaude, puis lui frictionna les cuisses. L'éclat de ses yeux devint plus vif. Surprise dans son sommeil, Ḥanān se colla contre elle, l'entoura de ses bras et commença à sentir un brouillard blanc tomber sur ses yeux. La mariée prit la main tremblante de Ḥanān et la posa sur son sein droit. Entre les doigts de la petite il y avait un gros téton rose. Les doigts de Ḥanān restèrent immobiles au même endroit. Elle eut envie de crier, sans comprendre ce qui arrivait. Elle pensa qu'il s'agissait d'un rêve, mais le soupir de la mariée la réveilla.

Pour représenter le hammam, Yazbik a recours à un ensemble d'éléments exotiques se rattachant, d'une certaine façon, à un imaginaire orientaliste. L'endroit est caractérisé par un mélange d'odeurs et d'images lui conférant un

35 Yazbik, *Rā'īḥa*, 115–119.

caractère sensuel³⁶. Le lieu est décrit à travers le sens de l'odorat. Ḥanān n'est pas encore consciente de son corps et de son désir, et vit une sorte de ravissement extatique proche de la peur. La rencontre avec le corps de l'autre femme, plus âgée qu'elle, est caractérisée par une certaine ambiguïté. La petite fille n'a pas tous les outils pour déchiffrer ce qui est en train de se passer. La relation est asymétrique, Ḥanān n'étant en quelque sorte qu'une poupée entre les mains de l'autre femme. La première expérience de la protagoniste avec une autre femme ne peut donc pas être considérée comme une relation homosexuelle. Il s'agit plutôt de la rencontre bouleversante avec le corps d'une femme adulte, qui se rapproche d'un harcèlement sexuel sur une mineure, tout comme – au moins au début – il en est pour la relation entre Ḥanān et sa bonne. Dès leur début, donc, les relations entre les femmes dans le roman paraissent gouvernées par la logique de domination.

Cette même logique de domination marque la première véritable expérience érotique de Ḥanān, avec une femme de la haute bourgeoisie damascène. Dès leurs premières années de mariage, Ḥanān et son mari mènent deux vies séparées. Anwar est toujours occupé par son travail alors que Ḥanān commence à fréquenter les maisons des femmes aisées, qui organisent des fêtes privées, réservés aux femmes seulement. La femme qui l'initie à ce monde-ci est Nāzik, qui mène une vie mondaine et a déjà eu de nombreuses amantes. Leur première rencontre passionnelle est caractérisée par l'odeur :

ما الذي حدث حتى لوّعت قلبها تلك الرائحة، الرائحة التي عرفتها للمرة الأولى، منذ زمن بعيد، رائحة سيجارة نازك بالنعناع التي تنقلب إلى رائحة القرفة. [...] . تتلذذ الرائحة مع قبلات السيدة التي تعبت بجسدها، وفي اللحظة التي تتسلل أصابع السيدة إلى أسفل حوضها، تقور برعشة، وتفتح منفرجها باتساع كبير، ثم تغمض عينيها بين يدي السيدة نازك، التي تقف مذهولة أمام حنان، تراقب تفضّات وجهها الموجهة، وتستغرب: كيف تبلغ امرأة ذروتها، وهي تتألم على هذا النحو القاسي؟ وكيف تبوح نشوتها من قبلاتها وملا مساتها فقط؟! وتعيدها رائحة القرفة إلى جسد خادمها الخليل، عندما صارت حنان الناضجة ربان سفينة لذتها، تقود أصابع عليا إلى حيث ترغب، وتغيب في خدر المياه الساخنة ولرغوة³⁷.

36 À ce propos on peut consulter l'analyse du rôle du hammam dans le monde arabe de Bouhdiba, *La Sexualité*, 197–212 et de Erdmute Heller et Hassouna Mosbahi, *Dietro il velo : Amore e sessualità nella cultura araba* (Bari : Laterza, 1996), 250–266.

37 Yazbik, *Rā'īha*, 103–104.

Que s'est-il passé pour que ce parfum lui brise le cœur ? Un parfum qu'elle avait connue, pour la première fois, il y a bien longtemps. Le parfum de la cigarette mentholée de Nāzik qui se transformait en odeur de cannelle. [...]. Elle buvait ce parfum avec les baisers de la femme qui était en train de jouer avec son corps. Au moment où ses doigts glissaient vers la partie inférieure de son pubis, elle fut emportée par un tressaillement, ses narines se dilatèrent et elle ferma les yeux pendant tout le temps où elle se trouvait dans les bras de Mme Nāzik. Celle-ci resta sans voix devant Ḥanān, pour mieux observer le rictus de souffrance sur son visage, tout en se demandant : « Comment une femme peut-elle atteindre l'orgasme en souffrant autant ? Comment peut-elle jouir juste par ses baisers et ses caresses ? ».

Le parfum de cannelle lui rappelait le corps mince de sa bonne, quand Ḥanān, désormais mature, était devenue le capitaine du vaisseau de son plaisir et conduisait les doigts de 'Alyā là où elle voulait, s'évanouissant dans la torpeur d'eaux chaudes et mousseuses.

Le corps de la femme ne s'inscrit dans le texte qu'à travers les perceptions sensorielles. La première expérience sexuelle de Ḥanān avec une autre femme – d'ailleurs tout comme son premier contact avec le corps de la mariée au hammam – est marquée par la présence de sensations qui oscillent entre la souffrance et l'abandon, et qui contribuent à mettre en évidence la position subalterne de l'élève par rapport à la *sayyida* (dame) Nāzik. Ceci augmente le caractère initiatique de la rencontre, encore une fois fondée sur la logique de domination. Mais avec 'Alyā, Ḥanān passe du rôle de l'élève à celui d'initiatrice, et ce changement est encore marqué par le changement de l'odeur : de l'odeur des cigarettes à la menthe de Nāzik, à celle de la cannelle des rencontres avec la bonne.

La salle de bain est l'espace consacré aux jeux érotiques entre Ḥanān et 'Alyā : leur relation, tout comme les autres relations entre femmes dans le roman, n'apparaît jamais dans des espaces publics. C'est donc dans cet endroit qu'a lieu l'initiation de 'Alyā à l'univers érotique, initiation marquée par l'odeur de la cannelle :

في إحدى الليالي، طلبت السيدة من عليا كأس شاي بالقرفة. عندما دخلت به كانت السيدة في حوض الاستحمام بالقرفة. أمرتها بخلع ملابسها والاقتراب لمساعدتها. شدتها إلى الماء، وعَضَّتْهَا من رقبتها حتى شعرت بطعم ملوحة. كانت عليا مذهولة بينما تواصل السيدة تقبيلها،

وهي مثل فأر فاجأته نظرة القط، مستمرة لا تفعل شيئاً. بدأت السيدة تقبل أصابعها، ثم قادتها تجبّط إلى أماكنها السرية، حتى هدأت تماماً وهمست لها بأمر قاطع:

– اذهبي

عند هذه اللحظة فقط استيقظ حسّ التوحش بداخلها، فهاجمتها بقسوة. ونجحت في جذب سيدتها إلى الفراش، وهي تكتم فمها بيدها، تجبّباً للصرخ. لكن النجاح الأكبر الذي تأكد، أنها تربّعت على عرش حنان، عرش من الحب العنيف أو الكراهية.³⁸

Un soir, la dame demanda à 'Alyā un verre de thé à la cannelle. Lorsqu'elle le lui apporta, elle se trouvait dans la baignoire, dans sa chambre. Elle lui ordonna de se déshabiller et de s'approcher d'elle pour l'aider. Elle l'attira violemment vers l'eau et la mordit dans le cou, au point de sentir un goût de salé. 'Alyā était stupéfaite que la dame continuât ainsi à l'embrasser tandis qu'elle, comme une souris surprise par le regard d'un chat, restait sans réaction. La dame commença à embrasser ses doigts, puis elle les guida tout d'un coup vers son intimité. Une fois qu'elle eût retrouvé tout son calme, elle lui murmura un ordre catégorique : « Va-t'en ! ».

À cet instant seulement, un sentiment bestial se réveilla au fond d'elle-même. Elle se jeta sur elle violemment et réussit à la tirer jusqu'au lit, tout en lui mettant la main devant la bouche pour l'empêcher de crier. Mais sa plus grande victoire était de s'être installée sur le trône de Ḥanān, un trône d'amour violent ou de haine.

Du point de vue de 'Alyā, l'odeur de la cannelle devient le symbole de l'univers du plaisir féminin. L'initiation de 'Alyā ne se limite toutefois pas à une rencontre amoureuse. Tout le passage est caractérisé par la co-présence d'éléments qui renvoient à la sphère du pouvoir, avec des verbes comme *'amara* (ordonner) et *qāda* (diriger), ou des verbes indiquant des actions agressives comme *šadda* (tirer avec force), *'aḍḍa* (mordre), accompagnés par des éléments liés au côté physique de l'amour, comme l'action d'embrasser. La combinaison de ces deux sphères sémantiques renvoie à la dialectique entre amour et domination, qui parcourt toute la narration. Cette combinaison est toujours présente dans les relations entre homme et femme, tout comme elle organise les interactions entre les femmes.

Le vocabulaire choisi pour décrire la scène renvoie à la sphère sémantique de la prédation et de l'animalité. À ce sujet on remarque que, dans le roman, les

deux protagonistes sont caractérisées par une série d'éléments aux antipodes : 'Alyā est à plusieurs reprises identifiée à travers la couleur noire de sa peau, en opposition à la couleur blanche de la peau de sa patronne ; 'Alyā est également souvent comparée à un animal, sale et sauvage, alors que Ḥanān est décrite comme une femme fragile, délicate, aux mains blanches et fuselées. Le profond écart entre les classes sociales d'appartenance des deux femmes se manifeste donc à travers les détails de leurs corps. 'Alyā est un petit animal habitué à lutter pour survivre, sa seule ressource étant son corps ; Ḥanān en revanche peut exercer une forme plus subtile de pouvoir sur la bonne, en s'appuyant sur sa position sociale. La bestialité de 'Alyā justifie, d'une certaine façon, la domination que sa patronne exerce sur elle, cette domination s'appuyant sur la nécessité de civiliser l'autre, considéré comme non civilisé : les variables de genre et de classe sociale sont étroitement liées.

Néanmoins, même si les relations entre les femmes sont asymétriques, un peu d'espace est laissé à l'épanouissement de la jouissance, l'auteure envisageant la possibilité du bouleversement des rôles, qui n'est pas, en revanche possible dans les relations hétérosexuelles, où l'homme est toujours dominant.

Le lien entre amour et domination est présent non seulement dans *Rā'īḥat al-qirfā*, mais également dans d'autres œuvres d'écrivaines syriennes contemporaines, comme *Hurrās al-hawā'* et *Kursī*. Le pouvoir que l'être aimé exerce sur celui qui l'aime n'est que l'une des possibles réalisations de l'autorité que l'être humain subit dans la sphère publique, et la relation de couple est traitée, dans le roman, comme le miroir des dynamiques sociales. Comme Vauthier le soutient :

l'être aimé peut jouer des sentiments de l'autre pour établir une domination. Mais il déborde la sphère des sentiments privés et trouve sa place dans tous les types d'autorité auxquels est soumis l'homme. Il s'agit parfois de l'autorité morale que le corps social exerce sur les individus en décrétant ce qui est licite ou ce qui ne l'est pas. [...] Cette forme d'autorité est particulièrement sensible dans tout ce qui a trait à la corporalité et aux relations homme/femme.³⁹

La hiérarchisation des genres et la conséquente impossibilité d'établir une véritable relation, fondée sur le respect et la mise en valeur de la différence, entraîne la naissance de la violence. Pour être accepté par le groupe, l'individu doit jouer le rôle normatif que la société attribue à son genre. Les genres sont définis en opposition l'un à l'autre selon la logique de domination – qui

39 Vauthier, *La Création*, 348.

gouverne d'ailleurs aussi l'espace publique –, qui transforme l'homme en un être violent et animalisé et la femme en un objet à posséder.

En revenant au parcours de formation érotique des deux protagonistes, l'un des passages les plus significatifs du roman est une sorte de manifeste de l'auto-érotisme féminin. À travers l'usage du monologue intérieur, Ḥanān explore les avantages de la masturbation et des pratiques sexuelles entre femmes :

تسرب رائحة القرفة ثانية، فغرق في نوبة جديدة من الحزن[...].

– تعرفين؟ ما من متعة ألد من التي تمنحها أصابعك.

ما من احتراق يشبه رغبتك.. رغبتك من يقود أصابعها إلى مكان وجعك؛ الوجع الذي يجري في الدم، تحت جلدك.

[...] تقض حنان نظرها عن أصابعها، تمسّد جسدها، تلقن نفسها بصوت يكاد لا يكون مسموعاً:

– لا يوجد رجل قادر على إمتاعك كما تفعل أصابع ليّنة، خارجة من قلبك، وليست خارجة من جسد رجل. استطالات دافئة. تتقحّ فيك، وتكبر، تمنحك ما خرج منك، وما لديك، وبذلك تكونين سيّدة نفسك. تعيد إليك أنوثتك في ارتعاشة، [...]، الأصابع مثل حروف واقفة، لا تنتهي، حروف تخرج من القاع، تطير في الهواء. تلامس بارتعاشها الفراغ، فتولد لذة أبدية. تبدأ وتنتهي في اللحظة نفسها. الأصابع مختلفة اللذات. أصابع نخيلة وخشنة، لكنها جميلة. هل تعرفين أصابعي؟ تتجد أحياناً. تتوقف في وسط الأشياء، ولا تتابعها. لا تعرف الحركة. تنتهي في بداية حبي لها. هل أحببت أصابعك يوماً؟ الأصابع التي لا تنتهي بارتحاء مذل. في أي وقت تطلينها، تأتي إليك. أصابعي تحب أن تمرّ عليك.

أصابعي لا تحب شفتي، ولا تحب عيني. أصابعي! أكرهها. هي قادرة على إيذائي عندما تفلت مني. أصابعي من رمل. [...] لا تشبه أصابعك الصلبة قطعة تمساحي الرخوة. عندما تكبرين ستجربين، كيف يمكن أن تكوني عزلاء في مهب المتعة⁴⁰

Le parfum de cannelle se propage, la plongeant dans un nouvel accès de tristesse [...].

– Tu sais ? Il n'y a pas de plaisir plus doux que celui que te procurent tes doigts. Aucun feu n'égalé ton désir... Ton désir est celui qui guide tes doigts

jusqu'au lieu secret de ta douleur ; la douleur qui coule dans tes veines, sous ta peau.

[...] Ḥanān détourne les yeux de ses doigts et se masse en ressassant d'une voix presque inaudible :

– Aucun homme n'est capable de te faire jouir comme le font des doigts agiles qui sont issus de ton cœur et pas du corps d'un homme. Des extensions chaudes qui s'ouvrent à l'intérieur de toi, grandissent, t'offrent ce qui vient de toi et que tu possèdes, afin que tu deviennes ta propre maîtresse. Ils te rendent ta féminité le temps d'un frémissement [...]. Les doigts sont comme des lettres qui se dressent, infinies ; des lettres provenant du fond de toi-même et qui s'envolent dans l'air. Ils caressent le vide de leur frémissement et engendrent un plaisir éternel qui commence et se termine dans le même instant. Les doigts donnent des plaisirs différents. Tes doigts sont minces et rêches, mais ils sont beaux. Connais-tu les miens ? Parfois, ils restent figés, s'arrêtent au milieu des choses sans les achever. Ils ne savent pas bouger. Ils finissent au début de mon amour pour eux. As-tu jamais aimé tes doigts ? Des doigts qui ne perdent pas servilement leur vigueur. Chaque fois ils répondent présents à ton appel. Mes doigts aiment passer sur toi. Mes doigts n'aiment pas mes lèvres, ni mes yeux. Mes doigts ! Je les déteste. Ils sont capables de me faire mal quand ils échappent à mon contrôle. Mes doigts sont de sable. [...]. Tes doigts solides ne ressemblent pas à la chair flasque de mon crocodile. Quand tu seras grande, tu essaieras aussi et tu découvriras comment on peut être désarmée, face au vent du plaisir !

L'opposition entre sphère masculine et sphère féminine est nette : l'homme – identifié encore une fois à travers la métaphore du crocodile –, n'est pas capable de faire jouir la femme. Les doigts de la femme représentent sa seule possibilité de jouissance, opposés – par leur « vigueur » – au « morceau flasque », et donc au membre masculin. Ce passage, de style lyrique, est central dans l'économie du roman : on y trouve la clé pour comprendre le rôle des relations entre les femmes. Tout d'abord, on remarque que l'autoérotisme et le désir féminin font l'objet d'une problématisation : les doigts, véritable personnification du plaisir féminin, sont source de jouissance mais aussi de sensations de souffrance, car capables de « faire mal ». De l'autre côté, les doigts semblent être le seul moyen grâce auquel la femme s'approprie sa féminité, qui n'est plus seulement source de soumission et cause de violence, comme dans les relations hétérosexuelles.

En s'appuyant sur la différence de son corps, le personnage identifie ses doigts à des lettres, comme si elle était en train de créer une symbolique

alternative à la symbolique dominante, marquée par la domination masculine. La femme s'adresse à son corps comme source d'une signification nouvelle. Le langage ressort directement du corps, pour échapper à l'univers des relations hétérosexuelles, un monde de soumission dominé par l'homme, identifié par la métaphore du crocodile. Cependant, il ne s'agit pas d'une véritable resignification du langage car, même à l'intérieur des relations entre les femmes, la logique de domination demeure présente. Comme Yazbik le soutient, à l'intérieur de sa société, les relations sexuelles :

ne se fondent pas sur la liberté, parce qu'elles sont forcées à l'intérieur de plusieurs cadres : celui du mariage, de la religion, de la honte, du viol, du déshonneur. [...] Le langage de la violence dans les relations sexuelles est le langage de la violence dans toute la société. [...] Les relations sexuelles font partie de la nature violente des relations sociales : les relations de domination.⁴¹

Dans ce cadre, la relation entre les deux protagonistes ne peut pas être considérée comme l'expression d'une identité homosexuelle, car elle s'appuie sur l'échec des relations hétérosexuelles, et non pas sur un libre choix⁴². Elle ne se fonde pas sur le désir des personnages, mais sur leur état de souffrance et d'insatisfaction.

Dans *Rā'ihat al-qirfa*, la tentative de créer un espace alternatif à celui des hommes et de leur violence échoue, et la logique de domination s'insinue aussi dans les relations entre femmes, comme on peut le remarquer dans la description de l'une des rencontres intimes entre Ḥanān et 'Alyā :

فتحت وخطت باتجاه السرير . كانت سيدها تستلقي على ظهرها . لم يبد منها سوى عينين
مشتعلتين مثل عيني قطة في ليل داكن . شعرت أن جنياً يلبسها . وقتت ترتجف . ضحكت
حنان:
- خائفة؟

41 Entretien accordé par l'auteure à Paris, le 6 octobre 2011. La traduction de l'arabe au français a été réalisée par mes soins.

42 Pour une analyse historique de la différence entre les définitions d'« homosexualité » et de « pratiques homosexuelles » en contexte islamique on renvoie à Massad, *Desiring Arabs* et à Rouayeb, *Before Homosexuality*.

مدت يدها، فانصاعت عليا، واقتربت من السيدة التي جذبتها بنعومة . كانت عليا تريد أن تصفحها وتضربها بسكينها، وتترك الفيلا، وتذهب إلى غير رجعة، لكنها استسلمت لها. كانت لحظة تذكرها عليا، وستظل تذكرها لزمنا طويل، عندما شعرت أن جسدها يتفتح باستطلاات غريبة، وهي تتذكر الأحاديث الطويلة في سهرات الشتاء الباردة، عن النساء اللواتي تكسر عيونهن من الرجال، وكيف كسر «ساسوكي» عينها مرة، وكيف كسر عبود عين أختها مرات. تكتشف فجأة كل الأشياء التي مرت، دون أن تشعر برغبة لفعل ذلك، لكنها الطريقة الوحيدة التي سترسم بها خرائطها وألعابها. قلبت سيدتها بعنف، وبطحتها تحتها، كما كان يفعل أبوها بأمها، وهي تسترق النظر تحت الغطاء، وشعرت بقوة. صرخت حنان، وهي تحدد مخادمتها التي لم تمهلها. غضب حنان الوشيك تحوّل إلى تأوهات بين قبلات عليا وعصاتها لم تعرف عليا ما الذي كانت تفعله، مدفوعة بشبق ولم. كانت تنظر أن تنتهي سيدتها من ارتعاشاتها وصرخاتها، لتبدأ ثانية.

حنان التي صارت تصل إلى الإنهاك العذب، كانت تعرف أن الخادمة تعيّرت، وأن لا سبيل إلى استعادة قلبها. تتلقى عنفها برضى، لكنها تستدعيها كل ليلة بأمل أن تلح شيئا من الحنان بعينها الشرستين. وكانت عليا بحسبها الحيواني، تبالغ في الشراسة، كلما بلغت سيدتها في التودّد والخضوع.⁴³

(‘Alyā, Ndt.) ouvrit la porte et se dirigea vers le lit. Sa patronne était couchée sur le dos. On ne voyait que ses yeux, brillants comme les yeux d’un chat dans une nuit noire. Elle eut le sentiment qu’elle était possédée par un *ġinn*. Elle s’arrêta toute tremblante. Hanān se mit à rire : « As-tu peur ? »

Elle lui tendit la main. ‘Alyā obtempéra et s’approcha de la dame qui la tirait vers elle doucement. ‘Alyā aurait voulu la gifler et la frapper avec son couteau, laisser la villa et partir sans se retourner, mais elle finit par se soumettre.

Ce fut un moment mémorable dont ‘Alyā allait se souvenir longtemps, lorsqu’elle sentit son corps s’épanouir dans des attitudes étranges. Elle se remémorait ces longues histoires, durant les froides soirées d’hiver, sur des femmes qui avaient été brisées, déshonorées par des hommes. Comment Sāsūki l’avait déshonorée une fois, comment ‘Abbūd avait déshonoré sa sœur, à plusieurs reprises.

Brusquement, elle découvrait toutes ces choses, sans en avoir envie, mais c'était la seule façon pour elle de parvenir à ses fins.

Elle renversa sa maîtresse violemment et l'écrasa sous elle, comme son père faisait avec sa mère, quand elle les observait depuis sa couverture. Alors, elle se sentit forte. Ḥanān poussa un cri, tout en fixant sa bonne qui ne lui laissait aucun répit. Sa colère latente se transforma en gémississements qui se perdaient au milieu des baisers et des morsures de 'Alyā. Poussée par la lubricité et la souffrance, 'Alyā ne savait plus ce qu'elle faisait. Dès que sa maîtresse avait eu un orgasme et à peine s'arrêtait-elle de crier qu'elle recommençait. Ḥanān, qui avait atteint un doux épuisement, comprenait que sa bonne avait changé et qu'il n'y avait plus aucun moyen de reconquérir son cœur. Elle accueillait sa violence avec satisfaction, mais chaque nuit, quand elle l'invitait, elle espérait encore entrevoir un peu de douceur dans ses yeux féroces. Avec son instinct animal, 'Alyā se montrait de plus en plus violente, à mesure que sa maîtresse multipliait ses démonstrations d'amour et de soumission.

La logique de violence et de domination qui, dans ce roman, gouverne toutes les relations hétérosexuelles, s'empare également de la liaison entre les deux protagonistes. Dans cette scène, 'Alyā devient la dominatrice de Ḥanān, les rôles des deux femmes étant bouleversés. Ḥanān perd son pouvoir vis-à-vis de sa bonne et se transforme en « proie » de la férocité de 'Alyā. Le corps devient ainsi le lieu de la revendication du pouvoir du plus fort sur le plus faible ; l'attention est portée sur l'acte de soumission de l'autre. 'Alyā, qui tout au long de sa vie a été soumise et « objectivée » par les autres, incarne ici le rôle de la dominatrice. Pour atteindre cet objectif, elle acquiert les mêmes traits d'animalité et de férocité qui caractérisent les personnages masculins du roman.

Le corps féminin n'arrive donc pas à échapper à la logique de domination qui gouverne les relations hétérosexuelles. Les rôles des deux amantes sont toujours organisés selon les modèles actif/passif, bourreau/victime, agresseur/proie. Aucune possibilité de franchissement de cette logique n'est envisagée, la différence féminine se révélant incapable d'entamer une véritable subversion des rôles à l'intérieur des relations intimes.

Le roman adresse sa critique à la société dans son ensemble. Dans ce contexte, la relation entre les femmes est, comme l'explique Yazbik, « une évocation, un remplaçant de la liaison entre homme et femme[...] ». ⁴⁴ Il ne s'agit pas d'une relation librement choisie, mais de la recherche de la compensation de plusieurs manques : pour Ḥanān, de la fille qu'elle n'a jamais eu, pour 'Alyā,

44 Entretien avec l'auteur.

de la possibilité d'exercer du pouvoir et d'acquérir de la valeur. L'érotisme, comme source innovatrice et de pouvoir pour la femme, théorisé par Lorde⁴⁵, n'arrive pas à s'affirmer. Les personnages féminins n'éprouvent pas la satisfaction qui devrait avoir le pouvoir d'activer la recherche de la perfection et donc le refus de la soumission. L'échec des relations intimes représente l'échec de la société dans son ensemble : l'identité collective, encadrée à l'intérieur d'un système normatif fondé sur le binarisme oppositif, étend son emprise sur l'identité individuelle. La différence féminine n'arrive pas à briser les frontières de la norme et à proposer des nouveaux modèles de relation qui ne soient pas fondés sur une hiérarchisation verticale.

La masculinité et la féminité sont construites selon un paradigme de distribution inique du pouvoir : l'homme est considéré comme tel seulement s'il exerce la domination sur la femme, et cette dernière doit nécessairement s'y soumettre, pour adhérer au modèle de féminité socialement accepté. De la même façon, le pouvoir politique acquiert des traits liés au genre : le régime politique incarne le modèle patriarcal de masculinité qui viole et domine, tandis que les individus qui subissent ce pouvoir sont féminisés dans leur acceptation soumise de cette domination.

45 Cf. Lorde, « Uses of the Erotic ».

Imra'a min hādā al-‘aṣr de Hayfā' Bīṭār : corps entre tradition et modernité

Le thème de la construction de la féminité à l'intérieur de la société syrienne contemporaine, partagée entre l'attachement à des modèles traditionnels d'organisation des rapports entre les genres, et le désir de se conformer à une image de modernité, est au centre du roman *Imra'a min hādā al-‘aṣr* (Une femme de ce siècle) de Hayfā' Bīṭār¹, publié pour la première fois en 2004. La

- 1 Née à Lattaquié, Hayfā' Bīṭār a étudié la médecine et s'est spécialisée en ophtalmologie. Elle vit actuellement à Lattaquié avec sa fille, possède une clinique privée et travaille à l'hôpital. Après avoir terminé sa spécialisation, elle a vécu six mois à Paris, mais elle a choisi finalement de rentrer vivre en Syrie. Elle est activiste pour les droits de la femme et est considérée comme l'une des écrivaines syriennes les plus prolifiques. Membre de *Ittiḥād al-kuttāb al-‘Arab* depuis 1994, elle a publié quinze recueils de nouvelles – *Wurūd lan tamūta* (Des roses qui ne mourront pas) (al-Lāḍaḍāqiyya : Dār al-Manāra, 1992) ; *Qiṣaṣ muḥāǧira* (Récits d'une émigrée) (Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭībā'a wa-l-našr, 1993) ; *Ḥawāṭir fi maḥā raṣīf* (Pensées au café trottoir) (Dimašq : Ittiḥād al-kuttāb al-‘Arab, 1995) ; *Zill aswad ḥayy* (Ombre noire vivante) (Dimašq : Wizārat al-ṭaqāfa, 1996) ; *Mawt al-baǧā'a* (La mort du cygne) (Dimašq : Ittiḥād al-kuttāb al-‘Arab, 1997) ; *Itir al-ḥubb* (Le parfum de l'amour) (Dimašq : Ittiḥād al-kuttāb al-‘Arab, 2002) ; *Faḍā' ka-l-qafṣ* (Un espace comme une cage) (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2005) ; *Daǧūǧ al-ǧasad* (Tumulte du corps) (Bayrūt : al-Dār al-‘Arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2006) ; *Kūmbārs* (Figurant) (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2007) ; *Yakfi an yuḥibba-ka qalb waḥid li-ta'īša* (Il suffit qu'un seul cœur t'aime pour vivre) (Dimašq : Markaz al-nāqid al-ṭaqāfi, 2008) ; *Mahzūma bi-ṣadāqati-ka* (Vaincue par ton amitié) (Dimašq : Markaz al-nāqid al-ṭaqāfi, 2008) ; *Maṭar ḡāff* (Pluie sèche) (Bayrūt : al-Dār al-‘Arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2008) ; *Ṣundūq al-ḍamīr al-azraq* (Le coffre de la conscience bleue) (Dimašq : Markaz al-nāqid al-ṭaqāfi, 2009) ; *Ġurūb wa-kitāba* (Coucher de soleil et écriture) (Bayrūt : al-Dār al-‘Arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2010) ; *al-Sāqiṭa* (La salope) (Bayrūt : al-Dār al-‘Arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2010) ; – et quatorze romans – *Yawmiyyāt muṭallaqa* (Journal d'une divorcée) (Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭībā'a wa-l-našr, 1994) ; *Qabū al-‘Abbāsīyyīn* (La cave des Abbassides) (Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭībā'a wa-l-našr, 1995) ; *Afrāḥ ṣaǧīra... afrāḥ aḥīra* (Petites joies... dernières joies) (Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭībā'a wa-l-našr, 1996) ; *Nasr bi-ǧīnāḥ waḥid* (Un aigle à une seule aile) (al-Lāḍaḍāqiyya : Maktabat Bālmīrā, 1998) ; *Imra'a min ṭābiqayn* (Une femme à deux étages) (al-Lāḍaḍāqiyya : Maktabat Bālmīrā, 1999) ; *Ayqūna bilā waǧḥ* (Icône sans visage) (al-Lāḍaḍāqiyya : Dār al-Ḥīwār, 2000) ; *Imra'a min hādā al-‘aṣr* (Une femme de ce siècle) (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2004) ; *Abwāb muwāraba* (Portes entrouvertes) (Bayrūt : al-Dār al-‘Arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2007) ; *Hawā* (Passion) (Bayrūt : al-Dār al-‘Arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2007) ; *Nisā' bi-aqfāl* (Femmes cadenas-

dialectique entre tradition et modernité implique notamment le corps de la femme, qui subit davantage les pressions sociales, familiales, religieuses et coutumières vouées à garder l'organisation sociale inchangée. Le corps de la femme se transforme en lieu métaphorique de la recherche identitaire de la société. L'auteure introduit déjà dans le titre du roman une référence à la modernité : la protagoniste est en effet « Une femme de ce siècle ». Cette femme d'âge moyen – syrienne issue d'un milieu aisé, divorcée avec un fils – s'interroge sur son identité de femme arabe, à l'époque d'internet et des chaînes satellitaires, où les frontières entre passé et présent, interne et externe, local et global, original et importé sont remises en question. L'organisation des rôles de genre est impliquée dans ces profonds changements, masculinité et féminité devenant le terrain de la lutte entre le désir du changement – associé à une image idéalisée de modernité – et la crainte de perdre sa propre authenticité².

Maryam, la protagoniste du roman, est la narratrice homodiégétique de ses expériences, après qu'elle ait appris être atteinte d'un cancer du sein. Cette découverte, accompagnée de l'annonce de l'opération qu'elle devra subir, constitue l'incipit du roman. Maladie et féminité sont étroitement liées, la protagoniste devant être privée d'une partie de son corps inséparable de son identité de femme. Ce changement imprévu et soudain la pousse à s'interroger sur son identité, ainsi que sur ses relations avec les hommes. On remarque en effet que, dans le roman, féminité et masculinité sont toujours définies de façon relationnelle, dans le cadre d'un modèle hétérosexuel qui n'est pas remis en question. La structure du roman est organisée autour des séances de chimiothérapie de Maryam : à chaque séance correspond un chapitre dans lequel la protagoniste se remémore l'un des hommes de sa vie passée.

sées) (Bayrūt : al-Dār al-'Arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2008) ; *Aḥlām nāzifa* (Rêves qui saignent) (Bayrūt : al-Dār al-'Arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2009) ; *S.M.S* (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2010) ; *Wuḡūh min Sūriyā* (Visages de Syrie) (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2013) ; *Imra'ā fi-l-ḥamsīn* (Une femme de cinquante ans) (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2014). Dans ses écrits, Hayfā' Bīṭār se consacre à la représentation des conditions de vie des femmes dans la société arabe contemporaine. Dans un certain nombre de ses œuvres, on remarque une composante autobiographique, liée à l'expérience personnelle de l'écrivaine.

2 La littérature scientifique sur la dialectique entre tradition et modernité dans le monde arabe est très riche. À ce sujet on consultera des études récentes de Wen-chin Ouyang, *Poetics of Love in the Arabic Novel : Nation-State, Modernity and Tradition* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012) ; ———, *Politics of Nostalgia in the Arabic Novel : Nation-State, Modernity and Tradition* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013) et Casini, Paniconi et Sorbera, *Modernità*.

La mémoire individuelle est liée à l'expérience du corps : après l'ablation de son sein, Maryam se met à repenser à tous les hommes qui l'ont touchée avant qu'elle ne tombe malade. D'où la présence de deux structures temporelles qui s'entrecroisent : le présent de la maladie, du traitement et de la guérison ; le passé des expériences amoureuses insérées par l'analepse. Le roman narre le parcours d'une femme à la recherche d'une nouvelle identité qui, à partir de la maladie, analyse toutes ses expériences amoureuses. À chaque homme, qui représente un modèle de masculinité, correspond un modèle de féminité auquel la protagoniste cherche à se conformer : Maryam est partagée entre un modèle de femme assujettie aux désirs des hommes – conforme à la hiérarchisation verticale des genres – et celui d'une femme moderne et libre, qui se laisse conduire par son propre désir.

Ce personnage n'est pourtant pas nouveau dans l'œuvre de Biṭār. Dans ses romans et nouvelles, les personnages féminins sont toujours placés au centre du récit. Il s'agit souvent de personnages suivant le modèle de la protagoniste de *Qabū al-Abbāsīyyīn* (La cave des Abbassides) – roman publié par Biṭār en 1995 – que Subhi Hadidi et Iman al-Qadi nomment « the rebellious woman »³. À propos de ce genre de personnage féminin, elles expliquent :

Hayfa' Bitar manages to give the reader a problematic, torn character who seems the natural product of a deceptive, disturbed, conflicted social milieu that accepts in private what it publicly condemns.⁴

Tout comme la protagoniste de *Qabū al-Abbāsīyyīn*, Maryam est un personnage contradictoire, habité par la souffrance. Toutes ses relations sont vouées à l'échec et aucun homme ne semble lui convenir. Ce genre de personnage, impliqué dans une lutte perpétuelle contre la société, reste proche des personnages de femmes rebelles, répandues surtout dans la fiction des écrivaines arabes des années soixante-dix/quatre-vingt. Ces personnages féminins incarnent des aspects contradictoires de leur société d'appartenance :

In novels of the last three decades of the twentieth century, the rebellious female character continued to appear, rejecting everything imposed on her and rising up against social conventions that restrict women, confine them to second-class status, deprive them of freedom, and allow men to impose their authority, persecute, or exploit them. [...]

3 Subhi Hadidi et Iman al-Qadi, « Syria », in Ashour, Ghazoul et Reda-Mekdashy, *Arab Women Writers*, 83.

4 Ibid. 84.

Most rebellious characters are from the bourgeoisie ; they are productive, highly educated, cultured, out of the ordinary, and may have some talent. Most combine these features with remarkable beauty. They strongly condemn the authority and injustice of men, despite their need for them and their desire to have an intimate experience with men that is unrestrained by customs or tradition.⁵

Dans ce genre de fiction, les personnages masculins sont représentés exclusivement du point de vue des personnages féminins, leur univers intérieur ne faisant pas l'objet d'un approfondissement psychologique. De la même façon, dans *Imra'a min hādā al-'aşr*, on rencontre plusieurs personnages masculins qui semblent ainsi être encadrés à l'intérieur d'une série de modèles stylisés de masculinité. Le personnage masculin est fonctionnel au parcours de recherche de la protagoniste, son univers intérieur étant dépendant de l'évolution de cette dernière.

Corps entre maladie et mémoire

Dans *Imra'a min hādā al-'aşr*, l'expérience de la maladie entraîne la remise en question de l'identité de Maryam en tant que femme. Le changement subi par son corps n'implique pas seulement le côté anatomique, mais également le côté social. L'image du corps mutilé, privé de l'une des marques de sa féminité, n'affecte pas uniquement le sujet, mais aussi ses relations avec les hommes. Face à cette féminité considérée comme « incomplète », la protagoniste a recours à la mémoire, qui se transforme en véritable remplaçante de sa perte au niveau anatomique. La recherche d'une nouvelle identité, entamée par Maryam, est un parcours de transformation, s'achevant grâce au processus remémoratif de ses expériences passées. L'altérité est l'élément moteur du processus de transformation du personnage, représentée ici par le changement impliquant le corps de la protagoniste. Ce dernier, ayant été « mutilé », ne correspond plus à un modèle normatif de féminité, mais se transforme en quelque chose de différent qui contribue à contredire la norme. Le contact avec l'altérité active une remise en question du sentiment d'appartenance de l'individu qui, dans le cas d'*Imra'a min hādā al-'aşr*, se manifeste par la difficulté de la protagoniste à se placer dans sa société, partagée entre l'attachement à la tradition et le désir de se conformer à l'idée de modernité.

5 Hadidi et al-Qadi, « Syria », 83.

Toutefois, au lieu de parler de roman de formation, présentant des caractéristiques qui, comme le met en évidence Adriana Chemello, « rendent le modèle masculin peu assimilable à la différente fonction historique et sociale du « féminin » et de son parcours de formation »⁶, une définition plus appropriée semble celle, avancée par Mikhaïl Bakhtine, de « roman du devenir »⁷. Le personnage de *Imra'ā min hādā al-ʿaṣr* n'entreprend pas un chemin de mûrissement et d'évolution de l'enfance à la maturité, se concrétisant dans le passage de l'espace privé à l'espace public, à travers un voyage vers des pays lointains, comme c'est le cas des protagonistes des romans de formation⁸. En revanche, elle entame un voyage intérieur grâce auquel elle se met à l'épreuve dans le conflit entre norme et rébellion. Dans le roman du devenir, façonné sur l'expérience féminine, le personnage évolue « dans l'*intus*, en acquérant conscience en lui, en sa force et en sa volonté. »⁹.

À ce propos, on remarque que le parcours de devenir entrepris par Maryam se déroule à travers son corps. Le corps est le placement fondamental du sujet. Le corps n'est pas réduit à son existence anatomique, mais, comme l'explique Braidotti, il est le produit de plusieurs variables : anatomique, symbolique, sociale¹⁰. Dans cette perspective, le changement du corps au niveau anatomique engendre une remise en question des niveaux linguistique et social, la protagoniste devant redéfinir son identité de femme et sa relation avec les hommes au cœur de sa société.

Dans plusieurs passages du roman, on se réfère au caractère expérimental des relations intimes vécues par la protagoniste. Maryam entreprend une série d'épreuves pour trouver le modèle de féminité qui lui convient : l'homme est l'outil de cette recherche. Maryam vit un deuxième parcours de devenir, activé par la maladie. Cette recherche se fait de façon rétrospective, car c'est à travers le souvenir que la protagoniste revit ses expériences amoureuses. La maladie

6 Adriana Chemello, « Una *Bildung* senza roman : Donne in divenire » in Paola Bono et Laura Fortini (éds.), *Il romanzo del divenire : Un Bildungsroman delle donne ?* (Roma : Iacobelli, 2007), 16. La traduction de l'italien au français a été réalisée par mes soins.

7 Cf. Mikhaïl Bakhtine, « Le Roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme » in ———, *Esthétique de la création verbale* (Paris : Gallimard, 1984), 211–263.

8 Une étude de référence sur le sujet du *Bildungsroman* est celle de Franco Moretti, *The Way of the World : the Bildungsroman in European Culture*, 2^{ème} éd. (London : Verso, 2000) et, en ce qui concerne la littérature arabe, celle de Nedal M. al-Mousa, « The Arabic *Bildungsroman* : a Generic Appraisal », *International Journal of Middle East Studies*, 25 : 2 (1993) : 223–240.

9 Chemello, « Una *Bildung* », 21.

10 Cf. Braidotti, *Nuovi soggetti*, 78.

active la mémoire du corps et entraîne une remise en cause de l'existence de la protagoniste :

كنت أمشي في شوارع طالما كرهتها لفوضاها وقذارتها وضحيجها، لكنها تسعرنني الآن برائحة الحياة التي تغلفها كوشاح. كم أنا مستسلمة لحرارة الحياة تنسكب ببطء فوق جسدي مختزقةً نهدي الأيمن المتسرفن. فكّرت في أنه لن يشعر بدفء الشمس بعد العملية. علا صراخ الأيم في داخلي؛ صراخ لا أعرف من أين تتجر؛ من داخلي أم من الخارج. صراخ يكرر أبداً: الشوارع للأصحاء... الشوارع للأصحاء!

[...]

كم من المرات كنت فيها جبانة في مواجهة الحياة! أحسست بتعب، ليس لأني مشيت طويلاً، بل لأن انفعالاتي أنهكتني. جلست في مقهى رصيف أرشف القهوة التي لها طعم الحياة. منذ اليوم الذي عرفت فيه أنني مصابة بسرطان الثدي، غدوت مهووسة بالتفكير في الحياة، كالأول أن الحياة نفسها شخص يشاركني حياتي!¹¹

Je marchais dans les rues que, longtemps j'avais détestées pour leur désordre, leur saleté et leur bruit, mais maintenant, j'étais fascinée par l'odeur de vie qui les enveloppait comme un foulard. Je m'abandonnais à la chaleur de la vie qui se déversait doucement sur mon corps, traversant mon sein droit malade du cancer. Je croyais qu'après l'opération, il ne sentirait plus la chaleur du soleil. Un cri de douleur jaillit du plus profond de moi ; un cri dont j'ignorais l'origine et s'il venait de l'intérieur ou de l'extérieur de moi-même, un cri qui se répétait sans fin : « Les rues sont faites pour les gens en bonne santé... Les rues sont faites pour les gens en bonne santé ! ».

[...]

Combien de fois avais-je été lâche face à la vie ! Je ressentis de la fatigue. Ce n'était pas parce que j'avais marché longtemps, mais plutôt l'émotion qui m'avait épuisée. Je me suis assise à une terrasse pour siroter un café au goût de vie. Depuis le jour où j'avais découvert mon cancer du sein, penser à la vie était une obsession. C'était comme si la vie elle-même était devenue une personne avec qui je partageais mon existence !

11 Bīṭār, *Imra'a*, 10–11.

La découverte du cancer marque une division nette entre un « avant la maladie » et un « après la maladie », qui bouleverse les perceptions de la protagoniste. Il s'agit de la première phase du processus de devenir entamé par Maryam. Le changement imminent de son corps affecte la réalité externe qui acquiert un caractère inédit. La réévaluation de la réalité extérieure entraîne le début du parcours de recherche impliquant son identité de femme. Mais le processus remémoratif est activé également par une autre pensée :

أدهشني أنني لم أفكر في العملية أبداً. كنت منشغلة بفكرة جديدة استحوذت عليّ: ستكون نهايةُ
ثديي نهاية الرجل في حياتي. قلبت تلك الفكرة من جميع وجوهها فوجدتها منطقية. لن أجرؤ بعد
اليوم على أن أحب رجلاً وأنا بثدي واحد. جرحتني تلك الحقيقة وأشعرتني بالاشمئزاز أكثر مما
شعرت بالخوف.¹²

J'étais surprise de ne pas songer du tout à l'opération. Une autre pensée s'était emparée de moi et m'angoissait : la fin de mon sein serait la fin des hommes dans ma vie. J'avais examiné cette pensée sous tous ses angles et l'avais trouvé logique. Avec un seul sein, je n'aurai plus le courage d'aimer un homme. Cette vérité me blessa et me fit éprouver une sensation de dégoût qui était plus forte que la peur.

Si, au premier instant, Maryam pense seulement au choix entre la vie et la mort, elle se rend compte par la suite que la maladie aura des répercussions sur ses relations, notamment avec les hommes. Le changement anatomique de son corps entraîne nécessairement des changements dans son statut de femme. Ici, on retrouve la centralité que le corps acquiert dans tout le roman. Celui-ci est le lieu principal où se passe le processus de devenir du personnage. L'accent est posé exclusivement sur la dimension féminine, Biṭār se concentrant sur le rapport entre individu-femme et société, tandis que l'homme joue un rôle marginal.

Dans le présent de la narration, le corps est représenté dans les dimensions de la maladie et de la souffrance, et l'attention est portée sur les sensations physiques de Maryam après la découverte de sa maladie. L'appropriation du traumatisme passe par plusieurs phases. La première est le dialogue avec son sein avant l'ablation :

¹² Biṭār, *Imra'a*, 15.

يعاتبني الثدي المسكين ويهمس لي: « كيف يطاوعك قلبك على أن تقطيني وترميني خارجك!! ». [...] . تنددت راحة يدي من دموعه، وبمشقة قال لي: « احتفظي بذاكرتي لو سمحت ». ضغطته بقوة محاولةً تحسس الكتلة السرطانية العميقة، سألته بدهشة: « هل تملك ذاكرة؟ » ضحك بصوت واهن وهو يجب كأنه يعطيني حكمة هامة: « ذاكرة المرأة في نهدها » .
 قطع صوت الطيب الحوار الحميمي بيني وبين نهدي الأيمن، قال:

– هل يناسبك بعد غد؟

أسرعت وأوافق. لم أرغب في أن أستفهم حول أي شيء، كنت مبهورة بتلك العبارة: « ذاكرة المرأة نهدها ».¹³

Mon pauvre sein me chuchotait un reproche : « Comment as-tu le courage de me couper et de me jeter hors de toi ? » [...]

Ses larmes mouillèrent la paume de ma main et il me dit péniblement : « S'il te plaît, souviens-toi de moi. ». J'exerçai sur lui une forte pression, en tentant de palper la tumeur profonde, avant de lui demander, toute étonnée : « Tu as une mémoire ? ». Il rit d'une voix à peine audible et me répondit, comme s'il était en train de prononcer une maxime importante : « La mémoire de la femme est dans son sein. ».

La voix du médecin interrompit la conversation intime entre mon sein droit et moi : « Après-demain, ça vous irait ? », m'interrogea-y-il.

Je me dépêchai d'acquiescer. Je n'avais pas envie de parler. J'étais sidérée par cette phrase : « La mémoire de la femme est dans son sein. »

Grâce à un processus de personnification, le sein se transforme en un véritable personnage. Dans ce passage, le lien entre corps féminin, maladie et processus remémoratif est représenté de façon explicite. Bīṭār soutient en effet que « la mémoire de la femme réside dans son sein : cela est le véritable langage féminin. Je pense qu'un homme n'est pas capable d'utiliser cette langue, parce que cette langue est liée aux perceptions féminines. »¹⁴. Avec cette revendication, Bīṭār assume une position proche de celle de certaines théoriciennes de la différence, comme Irigaray et Cixous, qui revendiquent la nécessité de déconstruire le langage marqué par le masculin à travers l'inscription du féminin. L'écriture féminine, qui plonge ses racines dans le corps des femmes, peut

13 Bīṭār, *Imra'a*, 9–10.

14 Entretien accordé par l'auteure à Beyrouth, le 8 décembre 2011. La traduction de l'arabe au français a été réalisée par mes soins.

devenir une stratégie pour remettre en question l'idée d'un sujet normatif abstrait, défini seulement par l'esprit et la raison, identifié à l'être humain de genre masculin. Le corps ne doit toutefois pas être considéré seulement dans sa dimension physique (l'anatomie), car il est le terrain où le côté symbolique (le langage) et social se superposent¹⁵.

Dans *Imra'a min hādā al-ʿaṣr*, le souvenir est la compensation d'un double vide : celui laissé par le sein emporté et, par conséquent, celui laissé par les hommes qui – selon Maryam – ne s'approcheront plus d'elle. Après le début de la chimiothérapie, la protagoniste exprime sa volonté de se rappeler :

لم تأتني تلك الفكرة عن عبث: استحضار حياتي، وتحديدًا الرجال الذين مروا فيها، لأني لاحظت أن كل تجارب حياتي تحفّ بي وأنا أتجه إلى مركز الطب النووي. كل الوجوه التي عرفتها والتي اعتقدت أنني نسيتها، كل الحوادث التي مرت بي، تزدحم حولي وتجلس بجانبني وأنا أقود سيارتي.

[...]

كيف يتصرف الإنسان حين يمرّ بكارثة؟ يبدو أن الحياة كريمة معي وتريدني أن أجرب كل أنواع التجارب. [...]

وإنما غلّبتني في استحضار كل ما عشته إلهاء نفسي واستعادة طعم ماض صار له مذاق آخر ورؤية جديدة: رؤية امرأة أصيبت بالسرطان إلى حياتها حين كانت معافاة.¹⁶

Cette idée ne m'était pas venue vainement : me remémorer ma vie, notamment les hommes qui l'avaient traversée. Alors que je me dirigeais vers le centre de chimiothérapie, je me rendis compte que j'étais en train de revoir toutes les expériences que j'avais vécues. Tous les visages que j'avais connus et que je pensais avoir oubliés, tous les événements se bousculaient autour de moi et avaient pris place à mes côtés, pendant que je conduisais ma voiture. [...]

C'est étrange la manière dont se comporte l'être humain lorsqu'il lui arrive une catastrophe.

Il semble que la vie soit généreuse à mon égard et qu'elle ait voulu me confronter à toutes sortes d'expériences. [...]

Me remémorer tout ce que j'avais vécu me permettait de me distraire et de retrouver le goût d'un passé qui avait maintenant une saveur différente,

15 Cf. Braidotti, *Nuovi soggetti*, 78.

16 Bīṭār, *Imra'a*, 30.

une forme nouvelle : c'était la vision d'une femme atteinte d'un cancer sur sa propre vie quand elle était en bonne santé.

Se souvenir est un choix précis que la protagoniste fait consciemment. Dans ce passage, on retrouve également le lien entre mémoire et devenir, présent dans toute la narration. À côté des verbes qui se réfèrent au processus remémoratif, comme *istaḥḍara* (évoquer, rappeler à la mémoire) et *ista'āda* (se rappeler), on remarque la répétition du terme *taġārib* (expériences). Les hommes et les expériences de la protagoniste sont le pivot de ce processus de remémoration que Maryam, à la recherche de son identité de femme, entreprend.

À la recherche de l'identité

La chimiothérapie déclenche le processus remémoratif, le souvenir devenant partie du traitement. Lors de chaque séance de chimiothérapie, Maryam se rappelle de l'un des hommes avec lesquels elle a eu une relation, et qui a touché son sein. L'identité de la protagoniste est étroitement liée à son identité sexuelle en tant que femme. Son corps est évoqué en tant que siège d'une féminité dont l'intégrité anatomique est atteinte, ainsi qu'en tant que placement du désir sexuel du sujet. Dans le parcours de recherche de Maryam, l'identité de cette dernière ne semble changer que par rapport à la variable de la sexualité que l'on considère ici, en s'appuyant sur la définition foucauldienne, en tant que pratique des plaisirs. Le corps de la protagoniste ne semble pas déconstruire un modèle de subjectivation qui ne définit le sujet qu'à travers sa sexualité¹⁷. Dans le roman, le corps de Maryam est construit exclusivement à travers les expériences de la maladie et de la sexualité, les deux étant étroitement liées. Les autres variables – comme l'âge, la classe sociale, l'ethnie – ne sont pas envisagées. De cette façon, son corps n'arrive pas à inscrire véritablement la différence qui devrait être capable de resignifier la catégorie « femme » en en brisant le monolithisme. Même la dialectique entre tradition et modernité – impliquant le corps de la protagoniste – ne se déroule qu'autour de sa sexualité :

17 On se réfère ici au concept de « sexualité » en tant que discours de pouvoir dominant en ce qui concerne la définition de l'identité du sujet, exploré sous toutes ses dimensions par Foucault dans son *Histoire de la sexualité : L'Usage des plaisirs*, 9–19.

وكت في هذا العمر الحرج أحاول أن أقنع نفسي - رغباً عني - بأني أنثى عصرية ابنة زمايني؛ زمن الثورة الجنسية وتجرّ الأحاسيس. [...] الشهوة هي القلب النابض بالحياة، وهذا ما يحاول هذا العصر ترسيخه في عقولنا عن طريق غزونا بالفضائيات والإنترنت... وكل الدعايات التي تتطلق من الشهوة وتصب في الشهوة.¹⁸

À cet âge délicat, j'essayais de me convaincre – malgré moi – d'être une femme moderne, une fille dans le vent de son époque ; l'époque de la révolution sexuelle et de l'explosion des sens. [...] Le désir est le cœur battant de la vie : c'est ce que notre époque cherche à nous inculquer, en nous confrontant à l'invasion des chaînes satellites et d'internet... à toutes ces publicités qui trouvent leur origine dans le désir pour mieux nous ramener vers le désir.

La modernité, représentée dans ce passage par les chaînes satellites et internet, est associée au désir sexuel et à la pratique des plaisirs, la protagoniste définissant son époque comme l'« époque de la révolution sexuelle et de l'explosion des sens ». Maryam vise à se conformer consciemment à un modèle correspondant à son idée de « femme moderne », à travers la pratique des plaisirs de son corps. Il faut d'ailleurs considérer que la sexualité est une dimension particulièrement sensible aux changements sociaux et, comme Samir Khalaf le soutient :

The Arab world, perhaps more so than other socio-cultural settings, has been undergoing some profound and unsettling transformations in sexual and gender relations. The sexual realm, particularly in recent years, has been subjected to conflicting and dissonant expectations and hence has become a source of considerably uncertainty, ambivalence and collective anxiety. Such pervasive confusion has been rendered more acute by personal feelings of impotence and the inability of individuals to adapt or negotiate a coherent identity which allows one to live with such contested and shifting sexual codes.¹⁹

L'attitude de Maryam, aussi bien face à son idée de modernité, que face à une nouvelle façon de vivre la sexualité, demeure en effet marquée par l'ambivalence et la contradiction. En s'appuyant sur les choix lexicaux, caractérisant le

18 Bīṭār, *Imra'a*, 32.

19 Samir Khalaf et John Gagnon (éds.), *Sexuality in the Arab World* (London : Saqi, 2006), 7.

dernier passage du roman cité, on remarque que les verbes utilisés pour représenter l'époque de la protagoniste renvoient au champ sémantique de la coercition : *rassaḥa* (inculquer), *gaza* (envahir). Le dédoublement du personnage de Maryam ressort d'ailleurs dès le début du passage, alors qu'elle déclare son projet d'incarner, « malgré elle-même », le rôle de la femme moderne.

Si la modernité est associée à la sexualité, pour devenir une femme moderne Maryam décide de jouer le rôle de la femme désinhibée au niveau sexuel :

كان قراري عقلياً بحتاً أن يكون لديّ عشيق وأنا أخطو بخطوات ثابتة نحو الأربعين. كنت
أؤمن بمحقوق النفس والجسد وأرفض أمراض الكبت تحت ستار الأخلاق! هل تعني الأخلاق
الاكتئاب والتعاسة! أنا أفهم العكس. وقد أردت أن أختار الرجل الذي سيكون عشيقتي كما
أختار ثيابي. [...] كنت في مرحلة اكتفاء حقيقي بذاتي، حرة من وجع الغريزة وتسؤل العاطفة،
لكن عقلي كان يجبرني على أن أزوج نفسي في علاقة كما لو أنه يقنعني بوجوب تناول فيتامينات
ومعادن ضرورية للجسم.²⁰

Ma décision d'avoir un amant fut purement rationnelle, alors que je me dirigeais à grandes enjambées vers la quarantaine. Je croyais aux droits de l'âme et du corps et refusais les maladies du refoulement sous le couvert du voile de la morale ! La morale signifiait-elle dépression et tristesse ? Pour moi, c'était l'inverse. Alors, j'ai voulu choisir l'homme qui serait mon amant comme on choisit un vêtement. [...] J'étais dans une phase de pleine autonomie, libérée de la douleur de l'instinct et de l'errance des émotions. Mon esprit, toutefois, me forçait à me lancer dans une relation, comme s'il avait voulu me convaincre de la nécessité de prendre les vitamines ou les minéraux dont le corps avait besoin.

Dans ce passage on remarque, encore une fois, que l'attitude de Maryam par rapport à son idée de modernité – et donc de sexualité – est contradictoire. Si, d'un côté, elle revendique son droit à se rebeller face à la morale et à la répression, d'un autre côté elle semble critiquer le fait de vivre des relations sexuelles en dehors du cadre normatif du mariage. Pour échapper à la morale, Maryam se force à se lancer dans une relation, comme si elle était en train de prendre des vitamines ou des minéraux. Son choix ne repose donc pas sur une liberté substantielle, mais sur la volonté de se conformer à l'étiquette de femme moderne. Elle choisit un amant, comme si elle était en train de choisir un

20 Bīṭār, *Imra'a*, 40.

vêtement, tout en incarnant la même logique – qu'elle critique – de la société de consommation.

La première relation évoquée est celle qu'elle vit avec l'Avare, nom qui se rapporte au personnage caractérisé par l'avarice au niveau matériel comme au niveau sentimental. Cette relation est l'une des épreuves auxquelles Maryam, à la recherche de son identité, se soumet. Dès sa première liaison passionnelle, le parcours de résistance à la tradition de Maryam est marqué par l'échec, car elle incarne la même logique que celle qu'elle cherche à dépasser. Dans le but de se conformer à un modèle de féminité qui ne lui convient pas, Maryam exerce sur son corps, dans sa relation avec l'Avare, le même pouvoir que la société patriarcale exerce sur les corps des femmes, pour garder la hiérarchisation entre les genres inchangée.

La liberté sexuelle rêvée n'aboutit pas pour autant à une relation épanouie, et celle-ci reste marquée par la même aliénation qui accompagne la protagoniste dans tout le roman. Le personnage masculin est identifié seulement à travers l'excitation, et il est comparé au *fahl* (étalon)²¹, symbole de la virilité par excellence. Aux lieu de sensations liées à la sphère du plaisir, le rapport sexuel avec l'Avare ne suscite que *karh* (haine), *ihtiḡār* (mépris) et *nufūr* (répulsion)²² :

كان يزداد نفوري منه بعد انتهاء «حفلة الجنس»، كما يجلو لي أن أسميها عندما أسخر من علاقتنا. كنت في البداية أدهش لشعور الجوع الذي ينتابه بعد انتهائه من ممارسة الجنس، فكان يسرع يأكل بشهية وجوع فأقارن بين التهامه للطعام والتهامه لجسدي، ويبدو الأمران متطابقين، كلاهما استهلاك، كلتا الشهييتين تدميرية، استهلاكية.²³

Ma répulsion envers lui augmentait dès la fin de la « fête du sexe », comme j'aimais l'appeler lorsque je voulais me moquer de notre relation. Au début, j'étais étonnée par la sensation de faim qui le prenait juste après le rapport sexuel. Il se précipitait avec un tel appétit sur la nourriture que je comparais son avidité de nourriture à son avidité de mon corps. Les deux choses semblaient liées : dans les deux cas, il s'agissait de consommer, dans les deux cas, il s'agissait d'appétits destructeurs et consommateurs.

21 Bītār, *Imra'a*, 47.

22 Ibid.

23 Ibid. 47–48.

L'accent est mis sur la sensation de répulsion, suscitée par la bestialité du personnage masculin, gouverné exclusivement par l'instinct : après avoir satisfait son appétit sexuel, il doit immédiatement apaiser sa faim de nourriture. Ce genre de personnage – présent d'ailleurs dans d'autres romans analysés jusqu'ici –, incarne un modèle de masculinité, complètement détachée de la sphère du langage et rapprochée de celle des instincts. Bīṭār s'appuie sur ce personnage pour condamner les relations fondées exclusivement sur le désir masculin. Elle insère également sa critique envers la société moderne, à travers le choix du terme *istihlāk* (consumérisme), utilisé pour définir le rapport sexuel. Le positionnement de Maryam dans cette relation devient la métaphore de sa société, partagée entre la volonté d'apparaître moderne, mais n'ayant pas encore trouvé un modèle de modernité qui lui convient. D'un côté, cette société se fait passer pour moderne, « consumériste », comme la femme se veut « moderne » et, par conséquent, sexuellement libre. Toutefois, ce modèle ne cause que de la souffrance à Maryam, de plus en plus aliénée vis-à-vis d'elle-même.

Durant cette première étape du processus de devenir de Maryam, la relation des deux amants suit le modèle de la victime et du bourreau. Elle joue toujours le rôle de la victime, comme si les expériences vécues n'étaient pas la conséquence d'un choix libre, mais d'une coercition. La logique répressive à la base de sa société d'appartenance est la même logique qui domine sa relation avec l'Avare. Par conséquent, au lieu d'adhérer au modèle de la femme libre, la protagoniste se retrouve emprisonnée dans le modèle de la femme victime.

La deuxième relation, évoquée par Maryam à l'occasion de sa deuxième séance de chimiothérapie, est celle avec Aḥmad, un musulman très pieux, issu d'une famille conservatrice, avec lequel elle se marie, puis divorce. Dans ce cas, le modèle de féminité auquel Maryam cherche à se conformer est celui de la femme pieuse, qui se dévoue à son mari dans le but de le satisfaire, comme la protagoniste l'explique :

شرحت له إيماني بأني أعبد الرجل الذي أحبه.²⁴

Je lui expliquai ma foi en l'adoration de l'homme que j'aime.

À travers le choix de termes *imān* (foi, croyance) et *'abada* (adorer, vénérer), le champ sémantique de la religion s'empare de la relation amoureuse, encore une fois utilisée pour mettre en évidence les contradictions à la base de la

24 Bīṭār, *Imra'a*, 60.

société. Si Maryam et Aḥmad sont liés par des sentiments d'amour et d'affection, le contexte, et notamment l'interférence de la famille, représentée par le personnage de la mère de Aḥmad, entraîne l'échec de la relation. Le personnage de la mère incarne les pressions exercées sur l'individu par la collectivité, notamment la famille et la communauté des croyants. L'homme est assujéti par sa famille et ses valeurs, dans ce cas liées à la religion islamique. À cause de cela, celui-ci n'arrive pas à accepter la liberté de sa femme :

- هل ضاجعك؟
- كلا.
- ما شكل علاقتك به إذا؟
- مداعبات وقبلات...
- ماذا تقصدین بالمداعبات؟؟؟
- أحد، لم يعد للماضي أي قيمة. ثم إن في حياة كل فتاة تجربة عاطفية أو أكثر.
- أجيبي عن سؤالي: ما حجم المداعبات؟؟؟
- لم أعد أذكر، مداعبات سطحية.
- ماذا تقصدین بسطحية، ألم يلس جسدك؟؟
- كنت أصمت وأنا أتفرج على أمارات جنونه وغضبه تنهش روحه وملاحه [...] .
- قررت القول له صراحة إنه كان يداعبني مداعبات غير سطحية، وإنه داعب جسدي وقبله وأنا عارية تماماً.
- خفت منه حين التمع بريق الجنون في عينيه. كز على أسنانه ثم قال هازئاً:
- إذا، عذريتك مريفة.
- أبداً يا أحد. أنت تعرف.
- من تسمح لرجل بمداعباتها عارية تكن كأنها فقدت عذريتها.²⁵

- Il a couché avec toi ?
- Non.
- Alors, quel genre de relation avais-tu avec lui ?
- Des caresses et des baisers...
- Qu'est-ce que tu veux dire par caresses ?

– Aḥmad, le passé n'a plus aucune importance. Et puis, toutes les filles ont eu une ou plusieurs expériences sentimentales dans leur vie.

– Réponds à ma question : quel genre de caresses ?

– Je ne me rappelle plus. Des caresses superficielles.

– Qu'est-ce que tu veux dire par superficielles ? Est-ce qu'il n'a pas touché ton corps ?

Je me taisais, tout en observant les signes de sa folie et de sa colère qui dévoraient son âme ainsi que les traits de son visage [...].

Je pris la décision de lui avouer franchement que ses caresses n'étaient pas superficielles, qu'il avait caressé mon corps et qu'il l'avait embrassé, alors que j'étais complètement nue.

J'eus peur quand un éclair de folie brilla dans ses yeux. Il serra les dents et dis sur un ton sarcastique :

– Donc ta virginité est fausse.

– Pas du tout Aḥmad. Et tu le sais.

– Une femme qui permet à un homme de la caresser, complètement nue, c'est comme si elle avait perdu sa virginité.

Le corps de la femme devient le terrain du contrôle et de l'exercice de la masculinité : l'intégrité morale de l'homme passe à travers l'intégrité physique du corps féminin. On renvoie ici au caractère collectif de la virginité déjà rencontré dans *Banāt al-barārī*. Dans sa recherche d'un modèle de féminité moderne, Maryam oscille entre un extrême et l'autre : si dans sa relation avec l'Avare elle vise à se conformer au modèle de femme sexuellement libre, dans la liaison avec Aḥmad c'est le modèle de la femme soumise qui l'emporte. Le seul élément qui lie Aḥmad et Maryam est leur entente au niveau sexuel. Leur relation se dégrade au contact des normes traditionnelles et des contraintes sociales, ici représentées par la famille et la communauté religieuse. En revanche, dans la dimension intime, l'individu arrive parfois à trouver un espace pour s'exprimer librement.

Après avoir divorcé de Aḥmad, Maryam décide de ne pas s'engager dans d'autres relations et rejoint son frère qui travaille à Dubaï. Bientôt, son désir d'avoir une relation sexuelle avec un homme se fait pressant :

صار جوع الجسد بعد أشهر طويلة من العربة، يذلني ويلج علي فأضطر رغماً عني إلى تخفيفه بإمتاع نفسي مهزومة ومنكسرة عارفة مقدار ضعفي. كنت أمتع نفسي متخيلة أحمد ملتصقاً بي، أستحضر بذهني جسده الفتي الشهوي. لم أكن أعرف من قبل وقاحة الغريزة. إنها تعوي في قلب

الليل وفي ازدحام العمل ووسط الناس مطالبة بحقتها من الإشباع. لا تتجمل من الطلب وكما
حاولت قمعها ازادات شراسة.²⁶

Après ces longs mois d'exil, la faim du corps commença à me rabaisser et à me harceler. Je me voyais donc contrainte, malgré moi, de l'apaiser en me donnant du plaisir, défaite et abattue, consciente de la portée de ma faiblesse. Tandis que je me masturbais, je m'imaginai qu'Ahmad était collé à moi. Je revoyais son corps juvénile et excitant. Auparavant, je n'avais pas connu l'impudence de l'instinct. Celui-ci aboyait en pleine nuit, au travail, au milieu des gens, revendiquant son droit à être rassasié. Il n'avait pas honte de demander et plus je cherchais à le réprimer, plus sa férocité augmentait.

Pendant cette phase d'exil, il se passe un double éloignement : Maryam est éloignée de sa ville et de son quotidien, mais elle est aussi étrangère à son propre corps. La sphère sémantique choisie pour représenter ses sensations corporelles est celle des instincts et de l'animalité, le corps de la femme étant décrit comme s'il s'agissait d'un être bestial dont elle serait prisonnière. Le langage de la violence et de l'instinct, qui caractérisent un certain modèle de masculinité – non seulement dans ce roman mais également dans les autres romans analysés jusqu'ici –, s'empare également du corps féminin. Le corps de la protagoniste se transforme ici en l'« autre », normalement incarné par le personnage masculin, par rapport auquel elle joue son rôle de victime. Même si la femme est seule, le corps n'est pas le lieu d'une subjectivité qui peut, enfin, agir en toute liberté, en vue de sa satisfaction. L'expérience féminine ne se pose pas comme une alternative à l'expérience avec l'homme, et elle reste gouvernée par la même logique.

Tout au long de ce parcours de devenir, à la recherche d'une nouvelle identité féminine, l'un des modèles masculins rencontré par la protagoniste est celui de l'homme cultivé. Ce personnage est assez significatif car il incarne de façon flagrante l'écart existant, dans la société de Maryam, entre une façade de modernité et d'émancipation, et l'attachement à la tradition et à la coutume. À ce sujet, Biṭār, au cours d'un entretien qu'elle m'a accordé, soutient :

J'ai porté mon attention sur l'intellectuel car beaucoup d'hommes aiment paraître, faire semblant d'être pour l'émancipation féminine, mais il s'agit d'un mensonge parce que, en réalité, ils ne respectent pas la femme libre.

26 Biṭār, *Imra'a*, 87–88.

[...] L'hypocrisie de l'homme arabe : j'ai voulu parler de ceci dans ce roman.²⁷

La liaison avec un homme cultivé, un psychiatre, est racontée du point de vue de la protagoniste qui vit une véritable phase d'adolescence²⁸, comme elle la définit. Le détachement entre l'imaginaire et le réel, propre de l'amour adolescent, est l'élément qui caractérise cette relation. L'accent est mis sur le côté irrationnel et illogique de l'amour, tandis que l'homme en chair et en os est substitué par des « images brûlantes »²⁹ qui allument la passion de Maryam. Mais, comme dans l'amour de l'adolescent, le réel parvient à déchirer l'imaginaire.

Ce personnage masculin est caractérisé par une position de puissance sur le plan professionnel, mais par l'impuissance au niveau sexuel. Dans son imaginaire à lui, Maryam incarne la femme émancipée capable de lui rendre sa virilité. Dans son imaginaire à elle, il représente l'homme capable de la stimuler aussi bien sur le plan intellectuel que corporel. Même si, dans cette phase, la protagoniste semble s'appuyer sur son propre désir, la relation est vouée à l'échec. Le fait que Bīṭār choisisse d'émasculer ce personnage, caractérisé par l'impuissance au niveau sexuel, n'est pas anodin, car il incarne le dédoublement de sa société d'appartenance. Malgré sa formation culturelle, le personnage du psychiatre se laisse conduire par la logique traditionaliste qui veut que l'homme épouse une femme respectable, et prenne une femme désinhibée pour amante. Tandis que l'Avare et Aḥmad incarnent un modèle traditionnel de masculinité, fondé sur le contrôle et l'exploitation de la femme³⁰, le personnage du psychiatre peut correspondre à ce que Aghacy définit comme « (dis)oriented masculinity »³¹, à savoir un modèle de masculinité paradoxale, à la fois rétrograde et progressiste, incarné par des personnages cultivés et apparemment ouverts au changement de la société, mais qui ne remettent pas vraiment en question le système des valeurs traditionnelles patriarcales³².

La dernière relation évoquée est celle que Maryam vit avec Sāmiḥ, un ingénieur tombé amoureux d'elle. Il s'agit du seul modèle de masculinité visant à

27 Entretien accordé par l'auteure.

28 Bīṭār, *Imra'a*, 103.

29 Ibid.

30 Ces personnages peuvent être comparés aux personnages analysés par Aghacy dans le chapitre intitulé « Oedipus King : Tortured Masculinity », Aghacy, *Masculine Identity*, 19–54.

31 Ibid. 55.

32 Cf. Ibid. 59.

établir une véritable relation avec sa femme. Pourtant, cette relation est également vouée à l'échec :

لقد أجبرت نفسي على أن أضاعه، وأهبه جسدي كما لو أنني في غيبوبة. أي جنون هذا الذي فعلته أنا التي استدرجته إلى الغواية معتقدة أنني سأحبه بعد أن أخوض تجربة الجسد معه، أو أتقبل وجوده قريباً من روحي. ليس مثل الجنس بقادر على تعرية حقيقة الإنسان.³³

Je m'étais forcée à avoir des rapports sexuels avec lui et je lui offrais mon corps comme si j'étais dans un état d'inconscience. Quelle genre de folie était celle que j'étais en train de faire ? Je l'avais entraîné dans le jeu de la séduction en croyant que je l'aurais aimé après m'être plongée dans l'expérience du corps avec lui, ou après avoir accepté sa présence à côté de mon âme. Rien autant que le sexe n'est capable de dévoiler l'authenticité de l'être humain.

Même si le partenaire ne correspond pas au modèle de l'homme répressif, la protagoniste ne se débarrasse pas de son rôle de victime, mais le joue de façon active, en choisissant de se forcer à avoir des rapports sexuels avec lui : Maryam se conforme au même modèle qu'elle cherche à fuir.

Le processus remémoratif se termine avec la guérison de la protagoniste : la fin de la souffrance physique engendre la fin des souvenirs. Après les nombreux échecs dans ses relations avec les hommes, Maryam décide finalement de rester célibataire. Le seul homme avec lequel elle est prête à partager sa vie est son fils. Lorsque se présente l'occasion d'entamer une nouvelle relation, elle choisit consciemment la solitude :

ولكن نفوري من فكرة إقامة علاقة معه أو مع أي رجل آخر يلج علي دوماً. لم أشعر يوماً في حياتي ببقاء الوحدة وشفافيتها كما أشعر في هذه الفترة. أي علاقة مع رجل تُفلق سلام روحي [...] لم تعد سعادتي مرتبطة بآخر.³⁴

Mais mon dégoût à l'idée d'avoir une relation avec lui, ou avec n'importe quel autre homme, ne cessait de me poursuivre. Jamais dans ma vie, je n'avais ressenti la pureté et la limpidité de la solitude, comme durant

33 Bīṭār, *Imra'a*, 119.

34 Ibid. 177.

cette période. Toute relation avec un homme troublait la paix de mon âme. Mon bonheur n'était plus dépendant d'autrui.

Le détachement du corps est total. Comme dans un rituel de purification, la protagoniste cherche l'abri dans une solitude qui lui procure des sensations de pureté et de limpidité. Le corps disparaît et à sa place l'accent est mis sur la paix de l'âme.

Le fait que finalement Maryam n'arrive pas à établir une relation avec un homme peut être expliqué en s'appuyant sur le fonctionnement interne du roman. Comme Mira Jehlen le soutient, dans son analyse du roman féminin du XIX^e siècle :

One common feminist notion is that the patriarchal society suppresses the interior lives of women. In literature, at least, this does not seem altogether true, for indeed the interior lives of female characters are the novel's mainstay. [The novel, NdR.] developed its heroine by reducing its hero (in conventional terms). This compensation was, in fact, inevitable as long as the characters define themselves the same way, by using and expanding the individualistic potency of the self.³⁵

Le même échafaudage soutient *Imra'a min hādā al-'aşr* dans lequel, Maryam incarne « the drama of the suppressed self, the self who assumes the universal duty of self-realization but finds its individual model in absolute conflict with society. »³⁶.

La fin de *marḥalat al-'ālām al-nafsiyya wa-l-ğasadiyya*³⁷ (la phase des souffrances psychiques et physiques) marque le début d'une nouvelle phase, au cours de laquelle la protagoniste éprouve des sensations inédites : Maryam atteint la fin de son parcours de devenir, à la recherche de son identité, et décide de rester seule. Le seul moyen, pour la protagoniste, d'échapper à la dialectique entre tradition et modernité se déroulant sur son corps, est de renoncer aux relations avec les hommes. Si d'un côté, Maryam s'engage dans un parcours de devenir, à la recherche d'un modèle de féminité qui lui convient ; de l'autre, bien que le personnage subisse des variations, ses caractéristiques principales restent inchangées : elle ne se détache jamais des modèles de la femme rebelle et de la femme victime, tout en incarnant les contradictions de

35 Myra Jehlen, « Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism », *Signs*, 6 : 4 (1981) : 596.

36 Ibid. 597.

37 Bīṭār, *Imra'a*, 178.

sa société. Vers la fin du roman, en effet, la protagoniste, dans une sorte de monologue intérieur, affirme :

لم يعد الرجل يحتل صميم حياتي، وأفكر دوماً في أنني – مثل ملايين غيري – ضحية تركيز إعلامي وثقافي متوارث عن مفهوم الجنس والحب كنهاية في الحياة وعنوان السعادة والنشوة، ويصوّر لنا كهدف لا يُقاوم وجذابة لا مفر منها. لكنني أشعر الآن بأن هناك هوىً أكبر من هوى رجل.³⁸

L'homme n'était plus le centre de mon existence. Je pensais constamment que – comme des milliers d'autres – j'étais victime d'une concentration médiatique et culturelle héritée du concept selon lequel le sexe et l'amour constituent une fin en soi et sont synonymes de bonheur et de joie. Tout ceci nous est présenté comme un passage obligatoire, une force d'attraction à laquelle on ne saurait se soustraire. Mais à cet instant, je sentais qu'il y avait une passion plus grande que la passion pour l'homme.

La critique est adressée à une société « double », partagée entre la volonté de se conformer à une idée stéréotypée de modernité – encore une fois associée au sexe – et l'attachement à la tradition. Dans ce contexte, la femme est le sujet qui souffre le plus, la société s'appuyant sur son corps en tant que symbole de la continuité et de l'immuabilité de son ordre et des ses mœurs. Dans *Imra'a min hādā al-ʿaṣr*, le seul moyen que la protagoniste possède, pour libérer son corps de l'emprise des contraintes sociales et du pouvoir de la tradition, est de renoncer à entamer des relations intimes. Son corps de femme n'arrive donc finalement pas à bouleverser la hiérarchisation des genres à l'intérieur de sa société, en introduisant des modèles nouveaux d'organisation des relations intimes, entre tradition et modernité.

38 Bīṭār, *Imra'a*, 173.

Burhān al-ʿasal de Salwā al-Naʿīmī : corps et jouissance

Le corps, la pratique des plaisirs et l'identité sont au centre de *Burhān al-ʿasal* (La preuve par le miel), publié en 2007, de l'écrivaine Salwā al-Naʿīmī¹. Dans ce roman, la protagoniste entame une remise en question de son identité de femme, en s'appuyant sur la resignification de l'héritage littéraire arabe. Le terrain de cette recherche est son corps. Comme dans *Imraʿa min hādā al-ʿaṣr*, la narration gravite autour des expériences érotiques d'une femme syrienne, qui entame un deuxième parcours de devenir, narré à la première personne. Ce parcours est amorcé par la rencontre de la protagoniste avec un corpus de textes érotiques arabes pré-modernes.

La protagoniste, qui vit et travaille à Paris, est chargée de conduire une recherche sur des textes érotiques arabes pré-modernes, en prévision d'un colloque qui se déroulera aux États-Unis. Elle est donc impliquée dans une opération de redécouverte d'un corpus hétérogène de textes – qui datent du IX^e au XIX^e siècles – qui peuvent être rapprochés de ce que Foucault appelle *ars erotica*². La protagoniste est passionnée par les manuscrits appartenant à

-
- 1 Salwā al-Naʿīmī est une écrivaine syrienne, née à Damas d'une mère chrétienne et d'un père musulman. Après des études de langue et littérature arabes à l'Université de Damas, elle s'est installée à Paris au milieu des années soixante-dix, où elle vit et travaille actuellement. Elle y a étudié la philosophie islamique et le théâtre. Journaliste culturelle, elle traite des thèmes relatifs au théâtre, au cinéma et à la littérature pour la presse arabe, et travaille comme attachée de presse à l'Institut du Monde Arabe. Au début de sa carrière d'écrivaine, elle se consacre notamment à la poésie. Une sélection choisie de ses poèmes, traduits par elle-même, est parue en français sous le titre *Mes ancêtres les assassins* (traduit de l'arabe par Salwa al-Neimi, Paris : Paris-Méditerranée, Petite bibliothèque arabe, 2003). Sa première œuvre de fiction est un recueil de nouvelles, *Kitāb al-asrār* (Le livre des secrets) (2^{ème} éd. Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2010), publié pour la première fois en 1994 et réédité après le succès de son premier roman, *Burhān al-ʿasal* (La preuve par le miel) (Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2007). Traduit dans plus de vingt langues, ce dernier a été suivi par *Šibh al-ġazīra al-ʿArabiyya* (Péninsule arabe).
 - 2 Michel Foucault soutient que la production des discours autour de la sexualité se déclinait en deux tendances : une *ars erotica*, fondée sur la pratique des plaisirs et diffusée en Chine, Japon, Inde, à Rome et dans les sociétés arabo-musulmanes ; une *scientia sexualis*, fondée sur la pratique de l'aveu, établissant ce qui est permis ou interdit. Cf. Foucault, *Histoire de la sexualité : La Volonté de savoir*, tome I (Paris : Gallimard, 1976) 76–84.

la tradition littéraire arabe des *kutub al-bāh* (livres d'érotologie³). Pendant la narration, son attention se porte sur des auteurs très célèbres du IX^e siècle, comme al-Ġāḥiẓ⁴, et sur des personnages moins étudiés, comme al-Šayḥ Muḥammad al-Nafzāwī, connu notamment grâce à son *al-Rawḍ al-āṭir fī nuzhat al-ḥāṭir*⁵, un manuel érotologique pseudo-scientifique du XV^e siècle, dans lequel son auteur se consacre à l'exploration de plusieurs domaines de la sexualité.

L'intertextualité est l'un des éléments les plus significatifs de *Burhān al-ʿasal*. Le dialogue et l'échange entre les auteurs, les textes et les registres propres à la littérature arabe pré-moderne contribuent à une remise en question de l'identité même de l'œuvre, qui ne peut pas simplement être enfermée dans la définition de roman. Tout comme la protagoniste entreprend un parcours de devenir à la recherche de son identité, l'œuvre semble être impliquée dans un processus semblable, à la recherche de son identité littéraire. Son positionnement au carrefour de plusieurs genres littéraires reflète d'ailleurs le positionnement de la protagoniste – ainsi que de l'auteure – se situant elles-mêmes au point de contact entre plusieurs univers culturels, ici représentés par la Syrie – leur patrie d'origine – et la France.

L'intertextualité, d'où découle la fluidité du genre de *Burhān al-ʿasal*, se manifeste à plusieurs niveaux. Les citations des textes arabes classiques – les *kutub al-bāh*, les manuels de *fiqh*, les *aḥādīṭ* du Prophète, les *fatāwā* et les dictionnaires de langue arabe – confèrent à l'œuvre un caractère académique. La présence de langages qui renvoient à plusieurs sphères sémantiques représente d'ailleurs une référence à la tradition littéraire des premiers siècles de l'époque abbasside – de la deuxième moitié du VIII^e siècle au X^e siècle –, pendant lesquels la prose d'*adab* se répand, dans le but de cultiver le citoyen de l'*urbe*. Comme dans la prose d'*adab*, al-Naʿīmī adopte ainsi la technique du mélange entre différents registres – entre le sérieux et le facétieux – qui contribuent à accentuer le caractère éclectique de l'œuvre. Cela se réalise, dans

3 Le terme *bāh* traduit plusieurs significations qui vont, pour citer des exemples, de celles de « cohabitation » et « coït » cf. A. de Biberstein Kazimirski, *Dictionnaire arabe-français*, tome 2 (Paris : Maisonneuve, 1860) à celles, en anglais, de « coitus » et « mariage » cf. Edward W. Lane, *An Arabic-English Lexicon* (Beirut : Librairie du Liban, 1968).

4 Selon le *Fihrist* d'Ibn al-Nadīm (X^e siècle), le *Kitāb mufāḥarat al-ġawāri wa-l-ġilmān*, œuvre composée par al-Ġāḥiẓ en IX^e siècle, serait le plus ancien manuscrit en notre possession, remontant à cette tradition littéraire qui s'est développée entre les IX^e et XI^e siècles.

5 Muḥammad al-Nafzāwī, *al-Rawḍ al-āṭir fī nuzhat al-ḥāṭir*, éd. Ġamāl Jumʿa (London : Riyāḍ al-Rayyīs, 1990), trad. d'après les manuscrits originaux par René R. Khawam, *La Prairie parfumée où s'ébattent les plaisirs* (Paris : Phébus, 1976).

Burhān al-‘asal, à travers l’insertion d’anecdotes, de plaisanteries, de vers de poèmes. On oscille entre des citations de passages de textes de al-Ġāhiz, al-Tifāṣī, al-Nafzāwī et al-Suyūṭī, celles d’auteurs européens du xx^e siècle comme Marguerite Duras et Alberto Moravia, ainsi que celles d’épisodes issus de célèbres séries comme *Sex and the City* et *Desperate Housewives*.

La reprise de motifs, langages et genres propres à la littérature classique n’est pourtant pas chose nouvelle ; elle s’insère à l’intérieur d’un parcours entrepris par le roman arabe de ces dernières décennies. Nombreuses sont les œuvres qui établissent un dialogue avec les textes de la tradition comme *Alf layla wa-layla* (Les mille et une nuits), ou bien avec des genres comme la *risāla* (l’épître⁶), la *riḥla* (le récit de voyage) et la *maqāma*⁷. Ce phénomène, comme le montre Vauthier :

n’est pas un retour en arrière, il se veut au contraire approfondissement de la modernité, au sens où il se présente comme une interrogation sur l’identité littéraire arabe et trouve ses sources dans le patrimoine commun.⁸

L’intertextualité se manifeste également, dans *Burhān al-‘asal*, à travers la citation. Le dialogue avec les textes érotiques de la littérature arabe pré-moderne représente le moteur de la narration. Il ne s’agit pas de la simple reproduction du passé, mais de sa réinvention, qui façonne l’œuvre. Dans sa structure, *Burhān al-‘asal* emprunte en effet certains éléments aspectuels aux textes classiques : le roman est partagé en *abwāb* (chapitres), chacun d’entre eux présentant un sujet spécifique qui s’installe de façon presque indépendante par rapport aux autres. L’élément qui crée une liaison entre les chapitres est l’histoire d’une passion entre la protagoniste-narratrice et al-Mufakkir (le Penseur). Comme les autres personnages masculins du roman – incarnant les autres amants de la protagoniste –, le Penseur est désigné par un nom commun qui définit sa

6 Ce terme a changé de signification au cours de l’histoire. Au début la *risāla* se réfère au message oral, lié à la révélation du message coranique ; en suite le terme est utilisé dans la signification de message écrit, à savoir l’épître ; finalement, notamment pendant l’époque abbasside, le terme commence à être utilisé pour se référer aux traités et aux essais. Cf. A. Arazy et H. Ben Shamma, « Risāla » in *The Encyclopaedia of Islam : New Edition*, vol. 8 (Leiden : Brill, 1995), 532–539.

7 Cf. Hanadi al-Samman, « Remapping Arab Narrative and Sexual Desire in Salwā al-Na‘īmī’s *Burhān al-‘asal* (The Proof of the Honey) », *Journal of Arabic Literature*, 43 (2012) : 60–61.

8 Vauthier, *La Création*, 385.

personnalité : ce choix peut être considéré comme une allusion aux types fixes et aux personnages stylisés, diffusés dans la prose d'*adab*.

L'acte de narrer – qui joue un rôle central – est une autre réalisation du caractère intertextuel de l'œuvre. La protagoniste, qui reste anonyme tout au long du roman, n'est pas seulement un personnage ; elle est la narratrice de ses expériences. L'accent n'est pas mis sur les événements, mais sur l'acte de la narration. À ce sujet, les mots de Tzvetan Todorov, à propos des *Mille et une nuits*, semblent bien en cerner l'importance :

Le procès d'énonciation de la parole reçoit dans le conte arabe une interprétation qui ne laisse plus de doute quant à son importance. Si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égale vivre. L'exemple le plus évident est celui de Chahrazade elle-même qui vit uniquement dans la mesure où elle peut continuer à raconter; mais cette situation est répétée sans cesse à l'intérieur du conte. [...] Le récit égale la vie ; l'absence de récit, la mort.⁹

Burhān al-'asal se présente en effet comme un long récit, dans lequel action et narration coïncident. Les événements sont souvent disposés selon le modèle de la digression et de l'enchâssement, typique des *Mille et une nuits*.

L'intertextualité se révèle aussi au niveau linguistique. Dans son parcours de devenir à travers la pratique des plaisirs, la narratrice récupère des mots de la langue arabe – qui, à son avis, ne sont désormais plus employés – à travers un processus de traduction de l'arabe à l'arabe¹⁰. Elle se demande notamment pourquoi certains mots liés à la sexualité et au plaisir – qui étaient couramment utilisés dans la littérature érotique pré-moderne – sont tombés en désuétude, comme dans le cas du verbe *nāka, yanīku* (baiser) :

أنا أنيك إذن أنا موجود.
 ناك ينيك .
 أكتب الكلمة ويضع الحاسوب خطأ أحمر تحتها. [...] [. . .]
 حاسوب عذراء! حاسوب محصي على الأصح.
 من خصى اللغة؟

9 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris : Le Seuil, 1971), 41.

10 Cf. al-Samman, « Remapping », 68.

من خصى الحاسوب؟
من خصاني؟¹¹

Je baise donc je suis.
Il a baisé, il baise...
Je tape ces mots mais l'ordinateur les souligne en rouge. [...]
Une vraie pucelle cet ordinateur ! Ou un eunuque, plutôt!
Qui a castré notre langue ?
Qui a castré l'ordinateur ?
Qui m'a castré ?

Même l'ordinateur, symbole de la modernité, subit la censure qui éloigne la langue et ainsi la culture de ses racines. La libération de la castration, au niveau linguistique, doit s'effectuer tout en récupérant la signification authentique des mots. À propos de ce processus de redécouverte du patrimoine littéraire arabe pré-moderne et de son langage, al-Samman soutient :

Al-Na‘īmī is reclaiming erotic language, to re-inscribe the body on the contemporary Arab cultural map, to use the erotic language of pre-modern periods against its subsequent occultation and demonization in modern times.¹²

Dans *Burhān al-‘asal*, l'écriture, le dialogue avec les textes pré-modernes et l'identité sont des éléments étroitement liés. Cette œuvre ressort d'un double processus de libération. D'un côté, il y a le refus que la valeur littéraire d'un roman dépende de sa conformité aux modèles « occidentaux » ou aux stéréotypes d'exotisme, de répression et de violence qui caractérisent l'imaginaire occidental vis-à-vis du monde arabe. De l'autre côté, l'auteure cherche à se libérer de ce qui a amené sa société d'origine à s'éloigner de la liberté qui était à la base de son héritage culturel. Le positionnement spécial de l'œuvre – au carrefour de plusieurs genres – et sa résistance à toute forme de stéréotype reflète « the diasporic desires of return onto the Arab world's cultural map »¹³ du sujet, ainsi que son désir de parler dans sa propre langue. À ce propos, al-Na‘īmī affirme :

11 al-Na‘īmī, *Burhān*, 117–118.

12 al-Samman, « Remapping », 78.

13 Ibid. 62.

Je parle d'une culture de liberté. J'ai choisi la liberté sexuelle parce que pour moi c'est l'un des foyers. [...] Je parle des livres érotiques anciens, mais je peux parler de la poésie de la Ġāhiliyya, de Imru-l-Qays, de Abū al-Rabī', de Abū Nuwās. Ce que je veux dire est que mes références de liberté – la liberté sexuelle mais aussi les libertés de pensée et d'agir – sont dans ma culture. Dans ce livre, l'intertextualité flagrante, déclarée, voulue, qui fait vraiment partie du corps du livre, du corps du langage, est essentielle pour ce que je raconte.¹⁴

Plaisir, langage et identité

Dans *Burhān al-ʿasal*, le corps féminin est le lieu d'un deuxième processus de devenir¹⁵ de la protagoniste, activé par la rencontre avec des textes érotiques arabes pré-modernes. Le positionnement de la protagoniste, au croisement de deux univers culturels – la Syrie et la France –, lui permet de redéfinir son identité de femme arabe. Le corps, sa seule vraie patrie, est le point de départ de la resignification de son statut d'individu : la différence est la source de cette resignification.

Le point d'ancrage de la protagoniste est assimilable au positionnement *in-between* du sujet postcolonial. Homi Bhabha suggère que l'identité du sujet postcolonial s'appuie sur sa condition hybride et souvent marginale, en se proposant comme alternative à l'opposition traditionnelle entre « Premier » et « Tiers » monde, à la faveur d'une subjectivité qui se définit au fur et à mesure à travers les rapports sociaux¹⁶. C'est précisément ce positionnement *in-between* qui permet à la protagoniste d'entamer une remise en question aussi bien de son identité, que de sa culture d'origine. Comme l'explique Bhabha :

It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed “in-between”, or in excess of, the sum of the I parts’ of difference (usually intoned as race/class/gender, etc.)? How do strategies of representation or empowerment come to be formulated in the competing claims of communities where, despite shared histories

14 Entretien avec l'auteure.

15 Pour cette définition, on consultera Chemello, « Una *Bildung* », 14–33.

16 Cf. Francesca Neri, « Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione » in Armando Gnisci (éd.), *Letteratura comparata* (Milano : Bruno Mondadori, 2002), 220.

of deprivation and discrimination, the exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable?

[...]

The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy.¹⁷

Le positionnement *in-between* de l'auteure se projette d'ailleurs sur l'œuvre, en engendrant un processus d'hybridation, aussi bien au niveau de la forme – dans la mesure où l'on ne peut pas établir clairement le genre de l'œuvre –, qu'au niveau du contenu, le récit gravitant autour des expériences érotiques d'une femme arabe installée à Paris. Le positionnement de la protagoniste entraîne, par ailleurs, la réinterprétation du patrimoine littéraire arabe, symbolisant, dans le roman, le lien avec sa patrie d'origine.

Le corpus de textes pré-modernes, cités à plusieurs reprises dans le roman, acquiert une fonction performative, agissant comme moteur du parcours de devenir de la protagoniste, à travers la pratique des plaisirs. Le lien entre corps, langage et plaisir est central pour l'évolution du personnage. Corps et langage sont interdépendants, et sont les moteurs du développement individuel se déroulant à travers le passage de la dimension privée à la dimension publique. Ces deux dimensions étaient, auparavant, rigidement séparées dans la vie de la protagoniste. Ce passage est amorcé par sa rencontre avec le Penseur, personnage masculin avec lequel la protagoniste vit une relation passionnelle :

ق م¹⁸ كانت حياتي المعلنة وحياتي السرية تتوازيان . كنت قد تعلمت في المدرسة صغيرة أن
الخطين المتوازيين لا يلتقيان أبداً.¹⁹

17 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London : Routledge, 1994), 2–5.

18 *Qabla al-Mufakkir* (avant le Penseur).

19 al-Na'īmī, *Burhān*, 35.

Avant le Penseur, ma vie publique et ma vie secrète étaient parallèles. Quand j'étais petite, à l'école, j'avais appris que deux droites parallèles ne se coupent jamais.

Le processus de devenir se déroule grâce à une double recherche entamée par la protagoniste, qui se plonge dans les archives de la littérature érotique pré-moderne tout en fouillant sa mémoire à la recherche de ses expériences érotiques, ces dernières étant insérées dans le texte par analepse. Le terrain de ces deux processus de recherche est le corps, dont l'importance est révélée dès le début du roman :

هناك من يستحضر الأرواح، أنا أستحضر الأجساد. لا أعرف روحي ولا أرواح الآخرين،
أعرف جسدي وأجسادهم.²⁰

Certains se rappellent des âmes, moi, je me rappelle des corps. Je ne connais pas mon âme ni les âmes des autres. Je connais mon corps, ainsi que leurs corps.

Ce processus de « devenir corporel », amorcé par la rencontre avec le Penseur, jaillit de la lecture de textes érotiques pré-modernes. Ceux-ci représentent le bagage de connaissances que la protagoniste gardait auparavant cachées dans sa vie privée. À l'intérieur du premier chapitre, *Bāb azwāj al-mut'a wa-kutub al-bāh* (Chapitre sur les « maris de plaisir » et sur les textes érotiques), elle révèle sa passion pour cette littérature, dont la lecture s'entremêle avec son histoire d'amour avec le Penseur :

لم أحك لأحد في البداية عن هذا الولوج المعرفي. كانت هذه الكتب سرّي الذي لا أشارك فيه أحداً. جاء المفكر وقلت له: نعم. [...] في تلك الأيام كنت أكتفي بتلذذ بهذه الكتب واستعادتها معه. في البداية كنت أبحث عن اسم كل وضع جنسي وأنقله له. صارت الأسماء المضحكة في أغلب الأحيان شيفرة سرية تتناقلها بيننا ببراءة ظاهرية، نطعم بها حديثنا في حضور الآخرين، ونتفنن في تمريرها في كل سياق. لم يكن ذلك سهلاً: كيف يمكنك أن تلفظ كلمات مثل «المتمتع والبكاشي والكوري واللوي وخياطة الحب» في جملة مفيدة؟²¹

20 al-Na'imī, *Burhān*, 13.

21 Ibid. 20.

Au début, je n’ai parlé à personne de ma soif de connaissance. Ces livres étaient mon secret que je ne partageais avec personne. Le Penseur est arrivé et je lui ai dit : « Oui! ». [...]

A cette époque, je me contentais de me délecter avec ces livres et de les évoquer avec lui. Au début, je cherchais à mettre un nom sur chaque position sexuelle et je le lui rapportais. La plupart du temps, ces noms amusants devenaient des codes secrets que nous nous échangeons avec une innocence apparente. Nous les insérions dans nos discussions en présence des autres et nous nous ingéniions à les glisser dans toutes sortes de contexte. Ce n’était pas facile : comment prononcer des mots comme « le soumis », « le bélier », « le soufflet », « le serpent enroulé », « le nœud d’amour » dans une phrase qui fait sens ?

Dans ce passage, le lien entre pratique des plaisirs et langage est clairement établi. Les mots empruntés aux textes de la littérature pré-moderne forment une nouvelle symbolique érotique, qui permet à l’homme et à la femme de communiquer. Le maintien d’un lien avec sa propre histoire, ici représentée par la littérature, permet au sujet d’élaborer son propre langage : en puisant dans la dimension collective on peut affirmer la dimension individuelle. En outre, la resignification est double, car si cette tradition littéraire représente le regard de l’homme sur le corps de la femme²², ici l’auteure met en place le processus inverse, en posant l’accent sur le regard de la femme sur son propre corps et sur celui de l’homme. D’ailleurs, ce procédé est évident dès la lecture du titre du chapitre, dans lequel sont évoqués les « maris de plaisir ». Cette définition renvoie au *nikāḥ al-mut‘a* – littéralement « mariage de plaisir » – une forme de mariage temporaire, pratiqué par les chiïtes. Si, habituellement, ce genre de mariage vise principalement à la satisfaction du plaisir masculin, al-Na‘īmī, en se référant à ces « maris de plaisir », pose au contraire l’accent sur le plaisir féminin.

Les personnages masculins – et notamment le Penseur – jouent en revanche un rôle significatif dans *Burhān al-‘asal*, le parcours de devenir du personnage féminin étant rendu possible grâce au contact et à l’échange avec l’« autre » masculin, qui accompagne la protagoniste dans la connaissance d’elle-même :

22 Pour une critique sur le monopole du regard masculin sur le corps de la femme, voir, à titre d’exemple, l’étude de ‘Abd Allāh Muḥammad al-Ġaḍḍāmī, *Taqāfat al-wahm: Muqārabāt ḥawla al-mar‘a wa-l-ġasad wa-l-luġa*, 3^{ème} éd. (al-Dār al-Bayḍā’ : al-Markaz al-taqāfi al-‘Arabī, 2011).

يخطر لي أنني انتقلت معه إلى مرحلة وعي جنسي ما كان يمكن أن تنفصل عن قراءاتي. تداخلت التجربة العملية بقاعدة نظرية [...] . كنت أتسلى بإحالة ما أعيش معه إلى مقاطع من هذه الكتب.²³

Je pense être passée avec lui à une phase de conscience sexuelle qu'il était impossible de séparer de mes lectures. L'expérience pratique s'est mêlée à la théorie. [...]. Je m'amusais à transférer ce que je vivais avec lui dans des passages de ces livres.

Comme dans *Imra'a min hādā al-'aṣr*, on retrouve ici le terme *marḥala* (phase) qui renvoie au parcours de devenir entrepris par la protagoniste. La relation avec le Penseur est l'élément déclencheur de cette recherche, qui implique le corps du personnage ainsi que ses lectures. La protagoniste affirme pouvoir partager sa vie en deux périodes : « avant le Penseur » et « après le Penseur »²⁴. Celui-ci accompagne la protagoniste dans son chemin à la découverte d'elle-même, un chemin de recherche préparé par ses lectures :

بعد المفكر ما عدت أتحمّل رجلاً لا يعلمني .
 افترنت عندي لذة التعلم بلذة الجنس . تداخل مركز اللذة مع مركز المعرفة في رأسي وتشابكا معاً
 من دون انفصال.²⁵

Après le Penseur, je n'ai plus supporté un homme s'il ne m'apprenait pas quelque chose. Chez moi plaisir d'apprendre et plaisir sexuel ne font qu'un. Dans ma tête, le centre du plaisir et le centre de la connaissance sont intimement liés et ne peuvent être séparés.

La pratique des plaisirs et la connaissance sont étroitement liées, et il n'y a pas de séparation entre corps et esprit : le corps est le positionnement principal du sujet féminin. À la différence des personnages masculins présents dans *Rā'ihāt al-qirfa* et *Imra'a min hādā al-'aṣr*, le Penseur participe activement au processus de découverte entamé par la femme. Le Penseur se place en opposition nette par rapport au modèle de l'homme gouverné par ses instincts. Dans son

23 al-Na'imī, *Burhān*, 21.

24 Ibid. 29.

25 Ibid. 137.

personnage, la pensée et le langage ne font plus qu'un pendant l'acte sexuel, comme en témoigne l'origine de son nom :

أرمني ملابسني وأدخل السرير ملتهباً. أتصق به وأبدأ في تشممه. يرفع الغطاء وتمر يده على تفاصيلي ببطء. يتذوق عسلي بجدية راضية، وأتفقد بشفتي كل موضع من جسده. عينايا مفتوحتان وجسدي. بين تسرع المتلهف وتمهله المتلذذ نجد إيقاعنا. يمر الوقت ولا نفرق. لا نتوقف. تحته، فوه، إلى جانبه، منبجحة على بطني، راحة على ركبتي بين كل وضعية وأخرى يردد جملة: عندي فكرة. كانت أفكاره لا تنتهي، وأنا أحب الفلسفة. سميته: المفكر.²⁶

Je jetais mes vêtements et entrais dans le lit en brûlant de désir. Je me collais à lui et commençais à le renifler. Il soulevait la couverture et faisait doucement courir sa main sur les détails de mon corps. Il savourait mon miel avec gravité et satisfaction, tandis que j'inspectais avec mes lèvres chaque endroit de son corps. Mes yeux étaient ouverts et mon corps l'était aussi.

Entre mon empressement impatient et sa lenteur voluptueuse, nous trouvions notre rythme. Le temps passait, mais nous ne nous séparions pas, nous ne nous arrêtons pas. Au-dessous de lui, au-dessus, à côté, allongée sur le ventre, à genoux... Entre chaque position, il répétait la même phrase : « J'ai une idée! ». Il avait toujours de nouvelles idées et moi j'aime la philosophie. C'est la raison pour laquelle je l'ai appelé le Penseur.

Le corps est décrit dans la dimension du plaisir, à travers une expérimentation qui implique les deux genres. Les sphères masculine et féminine sont définies de façon relationnelle dans leurs différences qui, au lieu d'empêcher la relation, la rendent possible. Ce n'est pas seulement l'identité de la protagoniste qui prend forme à travers la pratique des plaisirs, c'est aussi celle du Penseur. L'identité du personnage masculin est façonnée selon les paramètres du plaisir féminin, dans un bouleversement des rôles de genre. La jouissance féminine, inscrite à plusieurs reprises dans le texte, est « productive » : elle ne se limite pas à produire un nouveau langage pour le sujet féminin, mais elle entraîne également la naissance d'un nouveau sujet masculin.

Dans le parcours de devenir de la protagoniste, l'identité collective, représentée par les textes érotiques pré-modernes, s'entrelace à son identité

26 al-Na'īmī, *Burhān*, 30.

individuelle. Le langage est central à tout niveau : au niveau de la mise en texte, l'auteure conférant une grande importance à la description du corps et du plaisir ; au niveau de la fiction, car la protagoniste entreprend une recherche à caractère linguistique et littéraire ; au niveau de l'instance narrative, la narratrice-protagoniste composant et décomposant son identité à travers le langage. Le lien entre identité, langage et plaisir est établi de façon directe :

كانت الحرية التي يكتب بها القداماء تمد لي لسانها مع صفوف الكلمات التي لا أجرؤ على استعمالها، لا شفويًا ولا تحريريًا. لغة مهيجة. لا يمكنني أن أقرأ مقطعًا من دون أن أتبلل. لا يمكن للغة أجنبية أن تثيرني هكذا. العربية هي لغة الجنس عندي. لا يمكن للغة أخرى أن تحل محلها وقت الحمى، حتى مع غير الناطقين بها، من دون الحاجة إلى ترجمة طبعًا. كانت الكلمات الممنوعة تحيي تاريخًا من الكبت الجنسي وتحيي معه مقاومة هذا الكبت.²⁷

La liberté avec laquelle écrivaient les anciens me tendait sa langue avec des files de mots que je n'avais le courage d'utiliser, ni à l'oral, ni à l'écrit. Une langue excitante. Je ne pouvais en lire un passage, sans me sentir humide. Une langue étrangère ne m'aurait jamais excitée autant. Pour moi, la langue arabe est la langue du sexe. Aucune autre langue ne peut s'y substituer en pleine fièvre de l'excitation, même avec un homme qui ne la parle pas, et naturellement nul besoin de traduction. Les mots interdits ranimaient toute une histoire de refoulement sexuel et aussi de résistance à ce refoulement.

La protagoniste revendique son appartenance à la langue arabe, la seule capable de représenter et de performer son désir : la langue ne se limite pas à représenter le plaisir, elle en devient la source. À travers sa langue, la protagoniste établit un lien avec le passé et donc avec un concept de liberté vis-à-vis de la pratique des plaisirs qui semble avoir été déformé, oublié. Dans ce passage, la protagoniste revendique son identité de femme arabe, en montrant que sa langue exprime la liberté. Grâce à la pratique des plaisirs, le corps devient le terrain de la recherche du moi de la protagoniste, qui pousse ses racines dans l'héritage culturel de ses origines. L'identité individuelle parvient à s'affirmer grâce à la resignification de son passé, et donc de l'identité collective.

Le positionnement de la protagoniste, en tant que femme arabe résidant à l'étranger – qui reflète celui de l'auteure –, contribue à la création d'une vision

27 al-Na'imī, *Burhān*, 21.

alternative vis-à-vis de son héritage culturel. Cet *in-between standpoint* représente l'espace critique de résistance à une identité européenne hégémonique, qui se pose comme la norme à laquelle les cultures considérées « autres » doivent s'aligner. La protagoniste se place entre deux univers culturels – représentés par la Syrie et la France – ce qui lui permet de les remettre tous deux en question. D'un côté, elle refuse les lieux communs et les stéréotypes orientalistes qui représentent le monde arabo-musulman comme une réalité partagée entre une pulsion orgiaque – selon laquelle la femme est une odalisque – et une pulsion répressive, dont le symbole est la femme voilée. De l'autre côté, il y a la volonté de critiquer sa société d'origine, en soulignant ses contradictions et son hypocrisie vis-à-vis de la pratique des plaisirs. L'ironie est l'une des techniques souvent utilisées par al-Na‘īmī dans le but de critiquer certains aspects délicats de sa société à travers une prise de distance, précisément grâce à ce positionnement *in-between*. Toutefois, cela ne l'empêche pas d'en retirer des éléments significatifs qui peuvent contribuer à la formation d'un nouvel individu. Comme Braidotti l'affirme, pour le sujet postcolonial :

le souvenir du passé n'est pas un barrage qui empêche l'accès à un présent différent. Au contraire. L'élan éthique qui remue le sujet postcolonial transforme la culture des origines en expérience vitale, en la rendant un modèle de repère. [...] La conscience nomade est proche de ce que Foucault appelle contre-mémoire : il s'agit d'une forme de résistance à l'assimilation ou bien à la conformité aux modèles dominants de représentation du moi.²⁸

Si dans la réalité l'auteure se place dans cet espace *in-between*, qui résiste aussi bien à la narration orientaliste qu'à la censure locale (arabe), la volonté de résister à la norme se manifeste, au niveau de la fiction, sur le corps de la protagoniste. Celui-ci incarne une double différence : celle du sujet féminin et celle du sujet postcolonial, situé entre deux cultures. Cette double différence est affirmée et organisée à travers le langage.

Le langage est questionné en tant que moyen de relation à l'autre, et le corps n'est pas seulement le lieu de la réalisation du plaisir, mais aussi celui de la création d'une nouvelle symbolique féminine : *anā maḥlūqa luḡawiyya*²⁹ (je suis une créature linguistique) affirme la narratrice-protagoniste. La protagoniste s'interroge également sur l'existence d'un langage partagé entre hommes et femmes :

28 Braidotti, *Nuovi soggetti*, 47.

29 al-Na‘īmī, *Burhān*, 115.

عشاق؟

من المؤكد أن «المفكر» كان محتمًا في استعمالها. عيبي أنني آتية من كوكب لغوي آخر. كوكب لغة نسائية علي- أن اخترعها. ألبًا عادة إلى المعاجم، لكنها لا ترضيني دائمًا. هي لغتهم ومفاهيمهم.³⁰

Amants ?

Le Penseur avait sans doute raison d'utiliser [ce mot, NdT].

Mon défaut était de venir d'une autre planète linguistique. Une planète linguistique féminine que je devais inventer. D'habitude j'ai recours aux dictionnaires, mais ils ne me donnent pas toujours satisfaction. Ils ont leur langage et leurs concepts.

On peut noter, dans ce passage, à la fois la difficulté à assigner un seul signifié à un signifiant, et aussi la nécessité pour la femme de « séparer son sens de l'être du *logos* patriarcal »³¹. Le langage fait partie du processus de devenir de la protagoniste et peut être considéré comme l'essence même du personnage. Pendant son processus de devenir, la narratrice-protagoniste se compose et se décompose à travers le langage, et le Penseur se révèle être une créature fictive créée par ses mots à elle :

الآن وأنا أعيد قراءة ما أكتب، يخطر لي أن كل ما عشت كان من صنعي أنا. المفكر لم يفعل شيئاً إلا أن يرفع الغطاء عن كل ما جمعت من قبل. جاء في اللحظة المناسبة كي أصل إلى المعنى. لم يمنحني لي. أنا التي وجدته من خلاله.

الآن وأنا أعيد قراءة ما أكتب، يخطر لي أنني نسجت للمفكر صورة أسطورية لا علاقة لها به. [. . .] قلت له: كن، فكان كما خلقته أنا بكلماتي.

[. . .]

يخطر لي الآن، وأنا أعيد قراءة ما أكتب، أن المفكر كان حيلاً من حيل الكتابة وأنه لم يوجد أبداً، لذلك كان لا بد لي من أن اخترعته.³²

Maintenant que je suis en train de relire ce que j'ai écrit, je me rends compte que tout ce que j'ai vécu était le fruit de mon imagination. Le Penseur n'a fait qu'ôter la couverture de tout ce que j'avais récolté

30 al-Na'imī, *Burhān*, 15.

31 Braidotti, *Nuovi soggetti*, 70.

32 al-Na'imī, *Burhān*, 147.

auparavant. Il est arrivé au bon moment afin que je parvienne au sens. Mais il ne me l'a pas donné. C'est moi qui l'ai trouvé, à travers lui.

Maintenant que je suis en train de relire ce que j'ai écrit, je me rends compte que j'ai tissé une image mythique du Penseur qui n'a aucun rapport avec lui. [...] Je lui ai dit : « Sois », et il fut comme je l'ai créé moi, avec mes mots.

[...]

Je me rends compte en relisant ce que j'ai écrit, que le Penseur était un procédé littéraire et qu'il n'a jamais existé. C'est pourquoi je devais l'inventer.

Dans son essence linguistique, le Penseur s'identifie avec l'« autre » par excellence. C'est précisément grâce à l'échange avec l'autre que la femme arrive à trouver sa véritable identité. D'ailleurs, le sujet se forme toujours à travers la rencontre avec l'altérité. À ce propos, Giovanni Bottirolì, en s'appuyant sur la théorie de Jacques Lacan, souligne la façon dont :

le sujet se forme toujours à travers le rapport avec l'altérité. Nous ne devons pas penser au sujet comme à une individualité fermée au début, s'ouvrant par la suite à la réalité extérieure et au monde intersubjectif : son identité est relationnelle dès le début, et ce qui la définit le mieux est la non-coïncidence. Le sujet est aliéné dès son origine, "lancé dans le monde" (comme Heidegger l'a dit), c'est-à-dire lancé dans des relations, et non pas circonscrit par des propriétés. [...] L'autre avec la minuscule est le similaire [...] tandis que l'Autre avec la majuscule est la Symbolique, représentant le lieu des signifiants, le langage en tant qu'institution sociale. [...]

Au sujet est donc demandé d'accéder au lieu de l'Autre, de se laisser aliéner par une aliénation dans laquelle il risque de se perdre, mais qui lui offrira les instruments nécessaires pour entamer la recherche de lui-même.³³

Dans ce roman, l'autre – représenté par le Penseur –, et l'Autre – à savoir le langage –, fusionnent pour accompagner la protagoniste dans son parcours de devenir. Mais même si le langage est associé au personnage masculin dans l'œuvre, il s'agit d'un langage féminin, fondé sur la différence féminine, revendiquée à travers la jouissance de la protagoniste. Il s'agit donc d'un langage

33 Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura : Fondamenti e problemi* (Torino : Einaudi, 2006), 267. La traduction de l'italien au français a été réalisée par mes soins.

libéré de plusieurs sources d'oppression : celle du système patriarcal imposant une symbolique masculine sur des corps de femmes, et celles sociale, politique et religieuse, qui organisent le plaisir selon des paramètres masculins. La narratrice de *Burhān al-'asal* donne un nouveau sens aux textes érotiques anciens et leur assigne une nouvelle fonction, qui n'est plus seulement celle de garantir le plaisir masculin, mais également d'assurer la jouissance féminine.

En s'appuyant sur son corps de femme, la protagoniste parvient à achever le processus de devenir qui fait d'elle un sujet placé dans un corps jouissant. Mais la jouissance féminine n'est pas seulement le moteur du processus de subjectivation de la protagoniste, elle est aussi l'essence même du personnage masculin du Penseur. L'existence de ce dernier, en effet, est liée au parcours de pratique des plaisirs entamé par la protagoniste. La différence féminine réussit donc à entraîner une resignification globale du processus de subjectivation impliquant les deux genres.

Un nouveau sujet dans un corps de femme

Dans *Burhān al-'asal*, l'auteure révèle l'affirmation de la différence féminine et de la différence du sujet postcolonial. Cette double différence se manifeste sur le corps de la protagoniste : il s'agit donc d'un personnage féminin incarné. Le corps ne se réduit toutefois pas à son existence biologique, il est également une surface de signification placée au carrefour de sa dimension anatomique et de la dimension symbolique du langage. Pour entamer un processus de subjectivation ainsi qu'une relation avec l'autre – ici représenté par le Penseur – le corps n'est pas suffisant s'il n'est pas accompagné par le langage. Le processus de subjectivation de la protagoniste réussit en effet grâce à l'affirmation de sa différence, à travers la jouissance, celle-ci étant accompagnée par le langage.

Le positionnement *in-between* de la protagoniste lui permet d'entamer une remise en cause de plusieurs éléments : de ses racines – représentées par l'héritage littéraire pré-moderne – ; des rapports entre « Orient » et « Occident », ici représentés par la Syrie et la France ; des relations hommes-femmes, qui ne sont plus organisées exclusivement autour du désir masculin ; et du langage, qui est libéré de toute forme d'oppression visant à discipliner les corps pour les inscrire dans un cadre normatif. Grâce à cette remise en question à plusieurs niveaux, le personnage féminin du roman réussit à briser la séparation entre « sphère publique/sphère privée », mais aussi celle entre « passé/présent » et « Orient/Occident ». Le positionnement particulier de la protagoniste, au carrefour de plusieurs univers culturels et de plusieurs époques, lui permet de renouveler l'identité collective – représentée ici par les textes pré-modernes

– selon des paramètres individuels. Le parcours de ce personnage représente ainsi le succès d'un nouveau sujet, dont l'identité est à la fois « authentique », car elle s'appuie sur l'héritage littéraire de sa culture d'origine, mais également marquée par la « différence » individuelle.

Dire, écrire, inscrire le corps dans l'univers des personnages

À l'intérieur de ce corpus hétérogène de romans, le corps est l'élément qui permet d'établir une liaison entre les différentes œuvres. Le corps n'est pas donné seulement dans sa réalité anatomique, mais il est représenté en tant que surface de signification où les dimensions individuelle, sociale et symbolique s'entrecroisent et interagissent. Les corps des personnages de ces romans sont produits par plusieurs variables : d'un côté chaque corps est le résultat de l'histoire personnelle de chaque individu ; de l'autre, le corps est inscrit dans la dimension collective, en tant que produit du langage et de plusieurs réseaux de pouvoir, qui se manifestent à travers la classe sociale, l'âge, le genre, l'appartenance religieuse et politique¹.

Le corps est le lieu principal du devenir et du changement du moi du personnage. Il s'agit d'un corps « performatif »² qui ne se limite pas à être l'objet des représentations et du langage du pouvoir. Le corps permet au personnage de produire activement son propre langage, sa mémoire et ses significations individuelles qui résistent à l'emprise du pouvoir répressif et des normes sur les processus de subjectivation des individus.

Par le biais de son corps, chaque personnage revendique sa différence individuelle, en contribuant à la déconstruction d'une féminité et d'une masculinité monolithiques, définies exclusivement par le sexe, et donc par le côté anatomique. La différence s'identifie à travers plusieurs éléments : la différence féminine par rapport au corps normatif masculin considéré comme neutre³ ; la différence du positionnement de chaque sujet, marqué par son parcours personnel et par d'autres variables comme la classe sociale, l'âge, la langue, l'appartenance religieuse, l'affiliation politique⁴.

1 À ce propos, on se réfère à Braidotti, *Nuovi soggetti*, 78.

2 On se réfère ici à la notion de *performance* explorée par Austin en *Things with Words*, 1–11.

3 Au sujet du corps masculin considéré en tant que premier sexe et catégorie métasexuelle, on peut consulter, entre autres, Agacinski, *Femmes*, 78 et Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge : Polity Press, 2013), 65.

4 On se réfère ici à la notion de positionnement de l'individu théorisée par Rich, « Notes toward » et par Bhabha, *The Location of Culture*.

Dans ces romans, les corps des personnages ne renoncent pourtant pas à leur dimension matérielle. S'ils sont le résultat de plusieurs processus de construction – sociale, individuelle, linguistique, de genre –, les auteures ne parviennent jamais à nier complètement leur existence biologique, qui précède le langage. Les représentations de ces corps contribuent donc à la remise en question de la théorie de « performativity » avancée par Butler, qui soutient que même le corps, avec son sexe, est une construction du langage⁵. Dans ce corpus de romans, les catégories de féminité et de masculinité ne sont donc pas complètement déconstruites, mais partiellement resignifiées : les auteures n'offrent pas une représentation monolithique de ces catégories, l'inscription de plusieurs différences contribuant à leur remise en question. L'un des traits significatifs, que l'on approfondira au cours de ce chapitre conclusif, est que la différence ne caractérise plus seulement la féminité, mais s'inscrit parfois dans la masculinité, qui commence à perdre son statut de catégorie neutre et déssexualisée.

Cette représentation du corps, en tant que produit de plusieurs différences, entraîne la remise en question de certains aspects de l'approche féministe essentialiste ainsi que de l'approche constructiviste. L'attention portée par ces romancières vis-à-vis de la différence du corps féminin suggère leur éloignement de l'idée d'une sexualité complètement performée, comme cela est le cas dans la pensée de Butler⁶. En revanche, féminité et masculinité ne sont pas envisagées uniquement en tant que des faisceaux d'éléments anatomiques et biologiques partagés par tous les individus. Elles résultent au contraire de pratiques sociales spécifiques, opérant à l'intérieur de différents réseaux de pouvoir. Les corps des personnages de ces romans, avec leurs différences multiples, contribuent activement à la remise en question des pratiques sociales et des dynamiques de pouvoir dans lesquelles ils sont impliqués.

Personnages féminins incarnés

Dans son analyse du roman syrien contemporain, Iman al-Qadi classe la production des écrivaines en deux générations : celle des pionnières des années cinquante et soixante, comme Widād Sakākīnī, Salmā al-Ḥaffār al-Kuzbarī, Colette al-Ḥūrī ; et celle des écrivaines des années soixante-dix aux années

5 Cf. Butler, *Bodies*.

6 Cf. Butler, *Undoing Gender*.

quatre-vingt-dix, comme Samar 'Atṭār et Ulfat al-Idlibī⁷. La production des pionnières est caractérisée, selon al-Qadi, par une double attitude vis-à-vis des conditions de vie des femmes :

Some chose to write about women's lives simply because they wanted to write a novel in which the protagonist was a woman, since they were more capable of representing the world of women given their own upbringing and experiences. These novels contain no special perspective on women's reality, but simply depict a series of events in which a woman is the main character. Their authors seem satisfied with the situation of women or, at least, they do not reject it entirely. [...]

In contrast, the novels of other writers of this generation make central their rejection of women's reality and male traditions that elevate men's status and make women secondary, thus preventing them from exercising their human rights.⁸

Dans les romans de cette génération d'écrivaines, l'attention est portée, le plus souvent, sur des personnages féminins – il s'agit généralement de femmes issues de la haute-bourgeoisie –, cherchant à se créer de l'espace pour affirmer leur liberté –, celle-ci se réduisant souvent à la possibilité de choisir indépendamment leur partenaire –, à l'intérieur d'une société patriarcale. Dans la fiction des années cinquante, l'usage de la première personne est l'un des éléments utilisés par l'écrivaine dans le but d'inscrire l'individualité de la femme dans le texte⁹. À partir des années soixante-dix, les écrivaines commencent à s'éloigner progressivement de cette préférence pour la narration à la première personne. Les romancières considérées par al-Qadi comme appartenant à la deuxième génération commencent à s'intéresser également à la dimension nationale, en établissant un lien entre la condition privée des femmes et la condition publique de leur pays, ainsi que du reste du monde arabe. Il se crée un lien entre instances individuelle et collective, et le sujet de l'émancipation personnelle est abordé à travers celui de la libération nationale¹⁰.

Dans certains romans d'écrivaines de cette deuxième génération, comme ceux de Ulfat al-Idlibī et Samar 'Atṭār, on commence à remarquer l'approfondissement psychologique des personnages masculins, bien que les personnages

7 Cf. Hadidi et al-Qadi, « Syria », 76–82. Cette subdivision des écrivaines en plusieurs générations a d'ailleurs été suivie également par Zeydan in *Arab Women Novelists*, 93–229.

8 Hadidi et al-Qadi, « Syria », 76–77.

9 Cf. Zeydan, *Arab Women Novelists*, 99–100.

10 Cf. Ibid. 157–229.

féminins demeurent au centre de la narration. En ce qui concerne les personnages féminins de cette production romanesque, al-Qadi répertorie trois modèles récurrents. Le premier est celui de la « femme stéréotypée » – reproduisant les caractéristiques stéréotypées des personnages des romans de la génération précédente –, qui met l'homme au centre de sa vie en le considérant implicitement supérieur à elle. Le personnage de la « femme rebelle » est, quant à lui, en lutte perpétuelle contre les hommes, considérés comme source principale de son oppression. Il s'agit de femmes qui rejettent tout ce qu'on leur impose et qui revendiquent leur liberté. À côté de ces deux modèles, que l'on peut considérer comme étant assez stéréotypés, des exemples plus complexes et nuancés de féminité commencent à s'imposer. Il s'agit des personnages que al-Qadi rattache au modèle de la « femme neuve ». Ces personnages féminins ne renoncent ni à entamer des relations intimes avec les hommes, ni à occuper une position au sein de la société¹¹.

Même si l'approche analytique de l'univers des personnages, avancée par al-Qadi, présente le risque de styliser le personnage en l'encadrant dans une série de traits, tout en limitant ses capacités expressives, cette classification nous permet, en revanche, d'avoir un aperçu général des modèles de personnages féminins les plus courants. De cette façon, on parvient à mieux cerner les changements dans la représentation des personnages féminins dans les romans des écrivaines d'aujourd'hui, et notamment le rôle joué par le corps.

L'un des expédients littéraires utilisés par certaines écrivaines des années cinquante et soixante, comme Laylā Ba'albakkī et Colette al-Ḥūrī, mais aussi des années soixante-dix et quatre-vingt, comme Nawāl al-Sa'dāwī¹², était le refus des spécificités corporelles de la femme. Les personnages féminins de leurs romans étaient souvent représentés en train de chercher à effacer les marques de leur féminité, à travers des actions comme se couper les cheveux, se cacher le sein, et leur répulsion pour la grossesse, le corps de la femme étant considéré comme la source de l'oppression, en tant qu'objet sexuel des hommes¹³.

Depuis les années soixante-dix, un nouveau regard vis-à-vis du corps de la femme s'impose : la question féministe se lie à la lutte nationaliste. Le corps de la femme, en acquérant une dimension collective, devient le symbole de la lutte pour la libération nationale.

11 Cf. Hadidi et al-Qadi, « Syria », 82–91.

12 Comme dans le cas de la protagoniste de son roman *Muḏakkirāt ṭabība* (Journal intime d'une femme médecin) (5^{ème} éd., Bayrūt : Dār al-Ādāb, 1999).

13 Cf. Zeydan, *Arab Women Novelists*, 139–140.

On remarque aujourd'hui un changement impliquant aussi bien les représentations des corps des femmes que leurs significations. Les personnages féminins des romans analysés dans ce cadre ne refusent pas les spécificités corporelles de leur féminité. Au contraire, elles les affirment, dans le but d'inscrire leur différence dans la société, et de briser ainsi toute tentative de conformer leur corps au modèle normatif identifié au corps masculin. Cette inscription de la différence devient d'ailleurs un moyen pour remettre en cause la définition même de la masculinité. On remarque, en effet, que la différence caractérise également certains personnages masculins qui ne s'identifient pas au modèle normatif de virilité, résultant de la relation asymétrique avec le féminin.

Les personnages féminins des romans analysés incarnent des modèles de féminité proches de celui de la femme stéréotypée, lorsque leur corps devient le siège de l'exercice du contrôle de la collectivité, incarnée par la famille, la société, la coutume, la répression politique. Dans ces cas-là, la différence féminine n'est pas resignifiée et est représentée en tant que source primaire de l'oppression. En revanche, les personnages féminins qui réussissent à libérer leur corps des contraintes de la collectivité, et à l'affirmer en tant que principal positionnement de la dimension individuelle, se détachent aussi bien du modèle de la femme stéréotypée, que de celui de la rebelle.

Maryam, la protagoniste de *Imra'a min hādā al-ʿaṣr* de Biṭār, ne dépasse pas véritablement le modèle de la femme stéréotypée, diffusé dans les romans des années cinquante. Son identité est caractérisée par la souffrance, et son corps est le lieu où l'oppression et la violence se manifestent. Il s'agit de femmes qui, dans certaines circonstances, perdent le contrôle sur leur corps, en devenant les objets de la violence des hommes. Ce genre de personnages féminins est le plus souvent accompagné par des modèles de masculinité marqués par la violence, le détachement de la sphère du langage et le rapprochement de celle des instincts.

Dans *Imra'a min hādā al-ʿaṣr*, ce modèle de féminité marquée par la souffrance et par l'impossibilité d'entamer de véritables relations avec les hommes est particulièrement approfondi, car il est incarné par la protagoniste. Maryam interprète ce modèle, ne se limitant pas à subir l'oppression des hommes, mais s'en appropriant activement la logique. Ainsi, dans ses expériences passionnelles, elle choisit toujours soit des hommes qui exploitent son corps, soit des hommes qu'elle méprise, pour pouvoir continuer à jouer son rôle de victime. Elle persévère, par exemple, dans sa relation avec l'Avare, même si elle ne ressent à son égard que des sensations de nausée et de dégoût¹⁴.

14 Cf. Biṭār, *Imra'a*, 45.

Maryam incarne d'ailleurs également les traits de la femme rebelle, modèle déjà utilisé par al-Qadi, dans son analyse de la protagoniste de *Qabū al-ʿAbbasīyyīn* de Hayfā' Bīṭār¹⁵. Son personnage est contradictoire : d'un côté elle souffre à cause de différentes formes d'oppression exercées sur son corps, et de l'autre, après une phase d'hésitation, elle réussit toujours à se rebeller contre l'oppression. Ces deux procédés sont étroitement liés, car c'est grâce au fait qu'elle subit l'oppression qu'elle peut exprimer son caractère de rebelle. Ainsi, Maryam persévère dans sa relation avec l'Avare jusqu'au moment où elle se rebelle contre elle-même. À plusieurs reprises, dans le texte, on note des allusions à la lutte que la protagoniste entreprend à l'intérieur de sa société. Même si son personnage semble incarner la lutte féministe contre l'oppression exercée par les hommes sur les femmes, Maryam ne s'identifie pas non plus aux femmes¹⁶. En plus d'incarner le positionnement d'une femme engagée dans la lutte contre l'oppression des femmes, Maryam affirme sa propre différence par rapport aux autres femmes. Son personnage semble, par conséquent, représenter la tentative de s'affirmer en tant que sujet, tout en refusant l'idée d'être identifiée à une collectivité, comme la communauté des femmes dans ce cas. Son positionnement en tant que *outsider* renvoie au parcours de devenir – et donc de subjectivation – entamé par son personnage.

Dans *Banāt al-barārī* et dans *Rā'iḥat al-qirfa*, les corps des personnages féminins subissent également l'action de plusieurs formes de pouvoir visant à les encadrer dans un système normatif. Dans le premier roman, la virginité est le symbole du contrôle exercé par la communauté sur le corps de la jeune fille ; dans le deuxième, les expériences de la violence et du viol, subies par les protagonistes, représentent les effets de la hiérarchisation verticale des genres. Dans *Hurrās al-hawā'*, ce modèle de féminité est également présent, mais il ne représente pas le seul trait qui caractérise les personnages féminins. Ğamīla, la mère de 'Anāt, est objectivée dans la relation avec son mari – qu'elle a été contrainte d'épouser alors qu'elle était encore adolescente – mais, une fois devenue adulte, elle devient le sujet de son propre désir dans sa liaison passionnelle avec un voisin. Mayyāsa est également victime des jeux érotiques extrêmes que son mari lui impose, mais elle arrive aussi à exprimer son désir grâce à son intérêt pour la philosophie macrobiotique.

Dans les romans des écrivaines syriennes contemporaines, le corps féminin n'est pas uniquement représenté en tant que source de l'oppression de la femme, mais il devient la clé d'un possible bouleversement de l'ordre social. Le corps est en effet le point de départ d'un parcours de devenir impliquant

15 Cf. Hadidi et al-Qadi, « Syria », 84.

16 Cf. Bīṭār, *Imra'a*, 94–95.

plusieurs personnages féminins, à la recherche d'une nouvelle identité libérée des contraintes sociales. C'est ainsi le cas de la protagoniste de *Burhān al-ʿasal*, qui entame un double processus : une connaissance de son propre corps à travers le plaisir, et la redécouverte de ses racines, à travers la lecture et la performance de textes pré-modernes de la littérature érotique arabe. Sa recherche concerne donc la dimension individuelle ainsi que la dimension collective, car il s'agit de resignifier sa culture d'appartenance et de rétablir un lien avec celle-ci.

L'évolution de 'Anāt, la protagoniste de *Ḥurrās al-hawā'*, est également conduite par la constante recherche d'elle-même : le corps est le lieu où se manifeste la quête d'une nouvelle façon de vivre sa féminité. Le personnage de 'Anāt incarne notamment la lutte de l'individu contre la répression exercée par le régime. Celle-ci se concrétise, dans le roman, à travers la séparation des amants, suite à l'arrestation du partenaire de 'Anāt, Ġawād. Le corps de la protagoniste est partagé entre la volonté de rester fidèle à son compagnon, qui se trouve en prison, et le désir de vivre librement sa féminité avec un homme en chair et en os. Cette dialectique ressort, par exemple, dans le dialogue entre 'Anāt et son amie Mayyāsa, dont le mari est également en prison¹⁷. Le modèle hétérosexuel n'est pas remis en question, le parcours de devenir de la femme étant lié à ses relations avec les hommes, comme c'était également le cas dans la fiction des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix¹⁸.

Dans *Burhān al-ʿasal*, la protagoniste entame également un processus de devenir. L'homme est l'« autre » masculin, qui permet à la femme d'atteindre une meilleure conscience d'elle-même et de son propre corps. Le personnage du Penseur est souvent décrit comme l'une des sources de la connaissance de la protagoniste, et comme l'élément qui permet à la femme d'échapper aux contraintes sociales et d'établir le contact entre elle-même et le monde, dans un processus de « réconciliation »¹⁹.

Dans *Ḥurrās al-hawā'*, la femme apprend également à connaître et à découvrir son corps à travers l'échange avec l'homme, comme dans la relation entre 'Anāt et Pierre²⁰ : le corps est donc le lieu de la relation entre les deux genres. Pourtant, même si 'Anāt découvre son corps grâce à ses rencontres avec plusieurs amants, ses relations sont vouées à l'échec, car elles ne parviennent pas à dépasser complètement la logique répressive à la base de sa société d'appartenance. Ainsi 'Anāt ne réussit pas à garder la liaison avec Pierre, le Canadien,

17 Cf. Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, 110–111.

18 Cf. Hadidi et al-Qadi, « Syria », 81.

19 Cf. al-Naʿīmī, *Burhān*, 129.

20 Cf. Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, 217–218.

car il n'appartient pas à sa société ; d'un autre côté, lorsque Ġawād est libéré, ni l'un ni l'autre ne parviennent à rétablir leur relation.

Dans *Banāt al-barārī*, lorsque le corps de la femme réussit à se libérer des contraintes sociales, les personnages masculins et féminins sont impliqués dans des relations qui dépassent la hiérarchisation verticale des genres. La resignification de la différence féminine permet de sauver le monde de la malédiction de la couleur rouge, qui représente l'emprise de la coutume sur le corps de la femme. Vers la fin du roman, le rapport sexuel de la fille de Sulṭāna avec son compagnon entraîne plus que la découverte de sa féminité : grâce au sang de la perte de la virginité de Rayḥāna, le monde retrouve la couleur céleste qui, dans le roman, symbolise l'amour, en nette opposition à la symbolique de la couleur rouge²¹.

Les deux protagonistes de *Rā'iḥat al-qirfa* peuvent également être considérées comme des personnages en devenir, à la recherche de leur moi et de leur féminité. Dans ce cas, toutefois, la recherche de la femme ne passe pas par la relation avec l'homme, et la césure entre univers masculin et féminin est nette. Au cours d'un monologue intérieur sur le plaisir féminin, Ḥanān déclare l'impossibilité de l'homme à prendre part au parcours de connaissance entrepris par la femme : c'est seulement en s'appuyant sur son propre corps que la femme peut affirmer son plaisir²².

Le corps de la femme est d'ailleurs inscrit à plusieurs reprises dans les textes de ces romans, les écrivaines portant leur attention également sur ses parties érogènes. À l'exception de *Kursī*, où le corps de l'homme est mis en exergue, on retrouve, dans tous les autres romans, la description des parties intimes du corps féminin. Dans *Ḥurrās al-hawā'*, pour indiquer l'organe génital féminin, l'écrivaine utilise aussi bien des termes scientifiques comme *'āna* (pubis), *šifāh* (lèvres, ici vaginales), que des termes plus métaphoriques comme *luzūġa* (viscosité, dans le sens des sécrétions vaginales) et *bur'um* (bouton, bourgeon, ici le clitoris)²³. Dans *Banāt al-barārī*, l'auteure utilise le mot *farġ* (fente, vagin) et *ġiṣā'* (membrane) pour le clitoris²⁴, termes également présents dans *Burhān al-'asal*²⁵ qui, parmi les romans analysés, est l'un des plus riche au niveau du vocabulaire, notamment grâce au dialogue avec les textes de la littérature érotique pré-moderne. Les signifiants *balal* et *ruṭūba*, attachés au champ

21 Cf. Ḥasan, *Banāt*, 129.

22 Cf. Yazbik, *Rā'iḥa*, 71.

23 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, 48–49.

24 Ḥasan, *Banāt*, 98.

25 al-Na'imī, *Burhān*, 43–128.

sémantique de l'humidité, sont souvent utilisés pour désigner les sécrétions vaginales²⁶.

Même si *Rā'ihāt al-qirfa* et *Imra'a min hādā al-ʿaṣr* réservent une attention majeure au corps féminin, les parties de l'organe sexuel ne sont pas nommées de façon directe. Dans la description du premier rapport sexuel entre les deux protagonistes, les parties intimes de Ḥanān sont désignées par l'expression *amākinu-ha al-sirriya*²⁷ (ses lieux secrets), tandis que dans *Imra'a min hādā al-ʿaṣr*, dans la scène de la masturbation de Maryam, l'auteure utilise l'expression *makāmin al-laḍḍa*²⁸ (les cachettes du plaisir). Hayfā' Bīṭār n'insiste pas sur les détails des parties et des fonctions du corps, mais plutôt sur des sensations de plaisir et de souffrance plus génériques. Dans la description du rapport sexuel entre Maryam et l'Avare, l'auteure parle d'un état de *itāra* (excitation) et de *ṣahwa* (désir)²⁹.

Le fait d'inscrire les parties du corps féminin dans le texte est l'un des traits innovants de cette fiction, qui la distingue de celle des générations précédentes, dans laquelle on ne remarque pas une telle importance accordée à l'élément corporel. À ce propos, si l'on considère le roman *ʿAynān min Iṣbīliya*³⁰ (Des yeux de Séville) de Salmā al-Ḥaffār al-Kuzbarī, paru en 1965, comme exemple de la fiction des années soixante, on note que le viol d'une jeune femme y est représenté à travers un vocabulaire se limitant seulement à faire allusion à la dimension corporelle :

أضحت كارمن بالنسبة إليه دمية لا روح فيها ولا حس لها ولا أعصاب... حاول في ثورة جنونه أن يغتصبها ولكنه عجز عن أن يحرمها أعز ما تملكه كل فتاة إذ خد لهيب شهوته وخارت غرائزه الثائرة قبل أن يلحق بها الأذى فلم يصبها إلا ببعض الرضوض وبذلك الرعب البالغ الذي كاد يذهب بعقلها. وعندما شاهده يقبل على ظهره بجانبها كالحيوان الذبيح في ساعة نزعه يتلوى ويزفر ويحشج، عرفت أنه لم يأخذ منها شيئاً ما عدا قبلات شائكة [...] .³¹

Carmen était devenue pour lui une poupée sans âme, sans aucune faculté de perception, sans nerfs... Dans un accès de folie, il avait essayé de la

26 Ḥasan, *Banāt*, 122 ; Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, 49, 132 ; al-Naʿīmī, *Burhān*, 21, 118.

27 Yazbik, *Rā'ihāt*, 128.

28 Bīṭār, *Imra'a*, 85.

29 Ibid. 47.

30 Salmā al-Ḥaffār al-Kuzbarī, *ʿAynān min Iṣbīliya* (Bayrūt : Dār al-Kitāb al-ʿArabī, 1995).

31 *Lubnān wa-Sūriya, al-muḡallid al-awwal, fī Dākira li-l-mustaqbal. Mawsūʿat al-kātiba al-ʿArabiyya [1873-1999]* (al-Qāhira : al-Maḡlis al-aʿlā li-l-ṭaqāfa, 2004), 214.

violier mais avait été incapable de la priver de la chose la plus précieuse qu'une fille possède, car le feu de son désir s'était éteint. Ses instincts furieux s'étaient apaisés avant qu'il n'ait pu lui faire du mal. Elle s'en sortait avec quelques bleus et une peur panique qui lui avait presque fait perdre la tête. Quand elle le vit rouler sur le dos à côté d'elle, comme un animal que l'on égorge et qui, dans son agonie, se tord, soupire, et râle, elle sut qu'il ne pourrait lui prendre plus que quelques baisers piquants.

La féminité est ici représentée seulement en tant que source d'oppression. L'identité individuelle du personnage féminin n'est pas envisagée, sa description ressortant seulement d'éléments, comme sa virginité, liés à son identité collective en tant que femme. Son corps perd sa dimension individuelle pour se transformer en symbole de l'ordre social qui doit demeurer inchangé. Les marques de la féminité ne représentent pas la possibilité de jouir pour la femme. Cette dernière, comparée à une poupée, devient un être objectivé entre les mains de l'homme, alors que celui-ci, impuissant, n'arrive même pas à affirmer sa virilité.

Un autre exemple de cette fiction est représenté par *al-Riwāya al-mal'ūna*³² (Le roman maudit), paru en 1967 et écrit par l'écrivaine syrienne Amal Ġarrāḥ. L'auteure y parle du désir incestueux d'une adolescente – qui a perdu sa mère – pour son père. Dans cette œuvre également, les sensations de la protagoniste sont mises en évidence, au détriment de la dimension corporelle, qui n'est pas décrite de façon détaillée. Les parties érogènes du corps féminin ne paraissent jamais dans le texte, et sont remplacées par des images allusives. À ce propos, l'écriture de Hayfā' Bīṭār se rapproche de celle de Amal Ġarrāḥ, aussi bien dans le choix de ne pas représenter les détails du corps avec une précision analytique, que dans l'organisation de l'instance narrative. Même quand elle rêve de faire l'amour avec son père, la protagoniste de *al-Riwāya al-mal'ūna* se concentre sur les actes, en négligeant les détails du corps :

لو أنك تشاركني أفكارني، وتضع حداً لعذابي، وتأخذني بكل شجاعة إلى غرفتك، تعريني، تلمس جسدي، تلف شعري على يدك، وتضربني، تعضني، تخنقني، ترمي بي على الفراش الوثير.³³

Si seulement tu partageais mes pensées et mettais fin à ma souffrance. Si seulement tu me tirais avec courage dans ta chambre et me déshabillais,

32 Amal Ġarrāḥ, *al-Riwāya al-mal'ūna* (Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2010).

33 Ibid. 152.

caressais mon corps, enroulais mes cheveux autour de ta main, me frappais, me mordais, m'étouffais et me jetais sur le lit douillet.

Les écrivaines des générations précédentes partageaient donc cette tendance à ne pas nommer directement les parties du corps. Les marques de la féminité des personnages étaient le plus souvent considérées comme source de l'oppression et de la perte de liberté des femmes, à l'intérieur d'une société caractérisée par une rigide hiérarchisation des genres. Les héroïnes de ces romans visaient donc à effacer leur différence dans le but de ressembler à l'homme – considéré en tant que corps normatif – qui jouissait de beaucoup plus de liberté.

En revanche, dans la production romanesque syrienne contemporaine, bien qu'il y ait encore des traces de ce modèle de féminité, la plupart des personnages féminins cherchent à affirmer leur différence. Cette dernière ne constitue plus une source d'oppression et devient un moyen pour remettre en question la hiérarchisation des genres ainsi que toute forme de pouvoir agissant non seulement sur les femmes, mais également sur les hommes. Leurs corps, marqués par plusieurs différences, déconstruisent l'illusoire stabilité des identités, en contribuant à créer un nouveau sujet fondé sur la différence.

Masculinité et différence

L'évolution des personnages masculins, mis à part dans le cas de *Kursī*, est liée à celle des personnages féminins. Il n'existe pas de personnages autonomes, mais seulement des figures plongées dans un réseau de relations. Si le personnage est représenté comme une entité isolée, suspendue dans un milieu vide de relations – comme dans le cas de Durgām, le protagoniste de *Kursī* – ceci advient dans le but de critiquer la société syrienne, marquée par la présence d'un régime qui entrave la vie sociale de l'individu.

Les personnages masculins des romans analysés nous offrent des modèles multiples de masculinité, selon leur positionnement vis-à-vis de la différence incarnée par les personnages féminins. Nous revenons ici au caractère relationnel des modèles de genre, ainsi qu'à la définition de « multiple masculinities », expliquée de façon convaincante par Connell et Messerschmidt qui insistent sur le fait que :

The fundamental feature of the concept remains the combination of the plurality of masculinities and the hierarchy of masculinities. [...] Multiple patterns of masculinity have been identified in many studies, in a variety

of countries, and in different institutional and cultural settings. [...] Certain masculinities are more socially central, or more associated with authority and social power, than others. [...] Also well supported is the idea that the hierarchy of masculinities is a pattern of hegemony, not a pattern of simple domination based on force.³⁴

Néanmoins, il a déjà été montré que, dans certains contextes, la masculinité hégémonique peut se fonder sur l'usage de la force et de la domination³⁵, comme c'est le cas de certains personnages masculins analysés ici et qui sont caractérisés par une attitude violente et oppressive vis-à-vis des femmes. Il s'agit des personnages masculins qui considèrent les corps des femmes comme un moyen d'affirmer leur masculinité et de la préserver du changement. La jouissance de la femme n'est pas envisagée, son corps subissant un processus d'objectivation, fonctionnelle au désir de l'homme.

Ce modèle de masculinité hégémonique – dont certains exemples littéraires sont présentés par Aghacy dans son étude, notamment dans le chapitre consacré aux modèles traditionnels de masculinité³⁶ –, devient la métaphore de différents pouvoirs : politique, patriarcal, religieux, traditionnel. Éloigné de la sphère du langage et rapproché de celle des instincts, ce genre de masculinité devient un moyen pour identifier et critiquer ces mêmes formes de pouvoir.

Souvent représentés à travers la mise en exergue de la dimension physiologique, ces personnages masculins apparaissent violents et dépourvus de sentiments, subissant un processus d'animalisation. Ils sont le plus souvent accompagnés par des personnages féminins marqués par la souffrance, car ils subissent plusieurs formes d'oppression et de répression, à cause de leur différence. À travers ces modèles de masculinité et de féminité, les écrivaines visent à représenter une hiérarchisation de genre asymétrique, dans laquelle l'un des deux partenaires joue le rôle de sujet – dans ce cas l'homme – tandis que l'autre demeure dans la position d'objet.

Dans *Rā'īhat al-qirfa*, les deux personnages masculins incarnent ce modèle de masculinité qui, pour être socialement reconnu, doit « discipliner » et soumettre sa femme. Cette masculinité animalisée est incarnée par Anwar, le mari de Ḥanān, souvent comparé à un crocodile³⁷, et par le père de 'Alyā, qui apparaît animal dans la violence qu'il exerce sur sa femme et ses filles. Dans la scène

34 Connell et Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity », 846.

35 Cf. Ibid. 840

36 Cf. Aghacy, *Masculine Identity*, 19–54.

37 Cf. Yazbik, *Rā'īha*, 20, 21, 73, 74, 123.

où ce dernier agresse sa fille pour lui voler de l'argent, il est décrit à travers des métaphores liées à la sphère animale :

وتحاول أن تتمسك بالنقود، بينما كانت يدها مثل مخلبين يلتفتان حول فريسة ضعيفة.³⁸

Elle essayait de prendre l'argent, tandis que ses mains à lui étaient comme des griffes qui se refermaient sur une faible proie.

Le père de 'Alyā incarne un modèle de masculinité caractérisé par ce que Aghacy définit « fluctuating authority within masculinity where men are dominant in one context but subordinate and powerless in other contexts »³⁹. Cet homme exerce son pouvoir dans le seul endroit où il est en mesure de le faire : dans son milieu familial, avec sa femme et ses filles. En dehors de ce milieu il n'a aucun pouvoir, car il appartient à une classe sociale pauvre, il ne travaille pas et pour subvenir à ses besoins il doit arracher l'argent aux femmes de sa famille.

Ce type de personnage est caractérisé par les sensations de dégoût et de nausée qu'il suscite chez la femme. Dans *Hurrās al-hawā'*, les trois personnages féminins principaux – 'Anāt, Mayyāsa et Ğamīla – éprouvent, au moins une fois, du dégoût envers des hommes incarnant ce modèle de masculinité. La première à l'occasion de sa liaison sexuelle avec Sa'īd Mubārak, décrit comme une créature à la *rā'iha munaffira* (à l'odeur repoussante), qui engendre en elle un état de *ġaṭayān* (nausée)⁴⁰. Le même état de *ġaṭayān* et d'*išmi'zāz* (nausée)⁴¹ s'empare de Mayyāsa, après qu'elle ait entendu les propositions sexuelles de son mari qu'elle considère perverses. Ğamīla, la mère de la protagoniste, lors des rares approches sexuelles du mari, ressent du *qaraf* (dégoût)⁴², le corps de ce dernier subissant un processus d'animalisation :

ويده مليئة بالأشواك وبرائحة جيفة متفسخة، [...] .⁴³

Sa main était pleine d'aiguillons et dégageait une odeur de charogne en décomposition [...].

38 Yazbik, *Rā'iha*, 64.

39 Aghacy, *Masculine Identity*, 4.

40 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, 148–149.

41 Ibid. 170.

42 Ibid. 207.

43 Ibid.

Dans *Imra'a min hādā al-ʿaṣr* également, le personnage masculin de l'Avare, l'un des amants dont la protagoniste se souvient, ne suscite en elle que des sensations d'*iḥtiqār* (mépris), *qaraf* (dégoût), *nufūr* (répulsion) et *išmi'zāz* (nausée)⁴⁴.

Dans *Banāt al-barārī*, Ibrāhīm, le père de la protagoniste, incarne, au début, un modèle de masculinité capable de respecter la différence de la femme, et arrive à établir une relation de complicité avec sa fille ; toutefois, à la fin du roman, lorsqu'il soupçonne sa fille d'avoir perdu sa virginité en dehors du mariage, il subit une métamorphose. Le corps de la fille perd, à ses yeux, sa composante individuelle, pour se transformer en l'incarnation de l'identité collective. Ainsi, la perte de la virginité entraîne le déshonneur pour la famille et la nécessité de rétablir l'ordre social normatif, à travers l'acte de la violence meurtrière sur le corps de la femme. Dans ce cas, on peut s'appuyer sur les mots de Aghacy qui soutient que « instead of generating autonomy and self-government, patriarchy exposes the male individual to a strong sense of personal inadequacy, ineffectuality, and failure to measure up to phallogocentric masculine ideals »⁴⁵. De même, pour sauvegarder son statut masculin au cœur de son milieu social, Ibrāhīm perd son identité individuelle pour incarner l'identité collective, fondée sur la coutume. La perte de contact avec son identité individuelle entraîne le rapprochement de l'individu de la sphère des instincts, qui le conduit à égorger sa fille, décrite comme une *ṭarīda* (proie)⁴⁶. La logique communautaire, fondée sur les traditions, s'empare de l'individu en le détachant de lui-même et en le transformant en une créature inhumaine.

Ce procédé implique, mais de façon légèrement différente, Durgām, le protagoniste de *Kursī*, dont le corps est le lieu d'un processus d'éloignement de la sphère de l'humain et du rapprochement de la sphère animale, qui se réalise à travers sa fragmentation en fonctions physiologiques. Le détachement du langage, engendré par l'impossibilité de s'exprimer librement dans un régime répressif, empêche l'individu d'élaborer un sens global de lui-même et de la réalité qui l'entoure. Le corps de l'individu incarne ainsi le détachement entre « vie nue », acte pur, existence biologique, et « forme », c'est-à-dire langage et existence sociale et politique.

Ce modèle de masculinité est utilisé, par ces écrivaines, dans le but de représenter les contradictions de leur société. La critique est adressée à une société organisée autour de plusieurs sources de pouvoirs interagissant entre elles, et

44 Cf. Bīṭār, *Imra'a*, 31–56.

45 Aghacy, *Masculine Identity*, 5.

46 Ḥasan, *Banāt*, 134.

empêchant les individus d'entamer un véritable processus de subjectivation fondée sur la différence individuelle.

Néanmoins, on remarque l'apparition de nouveaux modèles de masculinité qui ne se limitent pas à respecter les corps des personnages féminins, leurs corps incarnant également plusieurs différences. Ces personnages masculins sont impliqués dans un processus de remise en question de la norme, représentée par une masculinité hégémonique caractérisée par une virilité très prononcée, achevée souvent à travers la domination de la femme. Comme le souligne Aghacy, dans un chapitre consacré aux représentations littéraires d'une nouvelle forme fragile et vulnérable de masculinité :

The ideological norms and prevalent version of manhood as virile, savage, autonomous, and anachronistic clashed with one erupting out of a new set of historical circumstances, one that is fragile, insecure, anxious, and repeatedly found lacking in agency and initiative.⁴⁷

La différence n'est pas seulement attachée à la féminité, comme dans les représentations de la femme en tant qu'« autre » et en tant que « différente » par rapport à cette norme. Certains exemples de personnages masculins – comme Ibrāhīm, le père de la protagoniste de *Banāt al-barārī*, ou le partenaire de la protagoniste de *Ḥurrās al-hawā'* – dépassent la catégorie de masculinité historiquement construite en tant que neutre et abstraite, car ils incarnent la différence. Leurs personnages entraînent la remise en question de la masculinité, qui ne peut plus être considérée en tant que « catégorie métasexuelle »⁴⁸ abstraite, par rapport à laquelle la femme est l'autre, ou le différent.

La différence est inscrite dans la catégorie de masculinité grâce à la mise en évidence de plusieurs expériences impliquant les corps des hommes, comme l'impuissance, la torture, la souffrance, l'objectivation du corps, la vieillesse. Ces représentations multiples de la masculinité entraînent la déconstruction d'une masculinité normative monolithique, identifiée avec la virilité, la force, l'activité, la violence.

Au modèle d'une féminité « en devenir », à la recherche d'une nouvelle identité fondée dans la différence, correspond un modèle complexe de masculinité « en devenir ». Le personnage de l'homme « en devenir » s'exprime, dans les textes analysés, aussi bien dans la dimension diachronique que synchronique. En ce qui concerne la dimension diachronique, on retrouve des personnages qui incarnent plusieurs modèles de masculinité selon les différentes phases

47 Aghacy, *Masculine Identity*, 130.

48 Agacinski, *Femmes*, 72.

de leur vie. Les auteures choisissent souvent de représenter ce personnage à travers la figure du père. Il s'agit par exemple du père de 'Anāt, dans *Ḥurrās al-hawā'* et de Ibrāhīm, le père de Rayḥāna, dans *Banāt al-barārī*.

Dans *Ḥurrās al-hawā'*, Ḥasan, le père de la protagoniste, dont le mariage avec Ğamīla était arrangé, absorbe la logique de la coutume, en incarnant le modèle de l'homme qui objective le corps de sa femme, notamment pendant le rapport sexuel avec son épouse encore adolescente. En revanche, lorsqu'il est représenté dans sa vieillesse, dans le présent de la narration, son personnage se détache de ce modèle de masculinité brutale. Dans sa relation avec sa fille, tout comme lorsqu'il tombe amoureux de la jeune fille espagnole, il réussit à entamer un dialogue avec le féminin, en bouleversant la hiérarchisation verticale des genres.

Dans *Banāt al-barārī*, on repère également des exemples de ce modèle de masculinité en devenir, incarnée par Šarīf, le père de Sulṭāna, et par Ibrāhīm, le père de Rayḥāna. Après une période de déchirement intérieur, les deux hommes ne réussissent toutefois pas à dépasser la logique de la coutume et décident finalement d'égorger leurs filles, pour laver l'honneur de la famille. La crise de Šarīf est représentée à travers le dialogue intérieur⁴⁹ : le personnage masculin a donc également la possibilité d'exprimer son univers intime. En ce qui concerne Ibrāhīm, celui-ci joue le rôle du père compréhensif avec sa fille dans la plus grande partie de la narration. Pourtant, au final, il ne parviendra pas à vaincre la force des pressions sociales qui le conduiront à commettre le crime d'honneur.

Les corps des personnages deviennent les lieux symboliques de la lutte entre la communauté et l'individu, à l'intérieur de leur société. Masculinité et féminité sont représentées de façon différente selon le positionnement du personnage par rapport aux différentes sources de pouvoir organisant leur société. Si le personnage n'arrive pas à dépasser les pressions que la collectivité exerce sur l'individu, les modèles de masculinité et de féminité qu'il incarne seront encadrés dans la même logique que celle qui objective le corps de la femme et éloigne l'homme de la sphère du langage et de l'humain. Au contraire, lorsque il parvient à affirmer sa différence, il s'éloigne de ces modèles stéréotypés et est décrit dans son individualité.

En ce qui concerne la dimension synchronique, en revanche, on trouve des personnages qui incarnent plusieurs modèles de masculinité, dans le présent de la narration. Dans *Ḥurrās al-hawā'*, Iyād est présenté dans deux dimensions opposées : celle de la violence sexuelle exercée sur sa femme Mayyāsa, mais celle aussi de l'amour qu'il éprouve pour sa femme. La première des deux

49 Ḥasan, *Banāt*, 35–37.

dimensions est narrée du point de vue de sa femme, alors que la seconde est racontée du point de vue du personnage masculin. Cette composante contradictoire incarnée par les personnages masculins – qui n'est que le résultat de l'expérience de la répression sur la vie privée de l'individu –, est utilisée par Yāsīn Ḥasan dans le but d'adresser sa critique au régime syrien.

Dans *Burhān al-'asal*, en revanche, les personnages masculins réussissent tous à entamer une véritable relation avec le féminin. L'homme accompagne la femme dans son parcours de pratique des plaisirs, à la recherche de son identité. On remarque toutefois que le seul personnage qui évolue véritablement est la protagoniste, tandis que les autres sont fonctionnels à son parcours de devenir. Son personnage représente la naissance d'un nouveau sujet, fondé dans la différence. La différence de ce personnage – affirmée à travers la jouissance de son corps de femme – arrive à entamer également une resignification de la masculinité, comme on le remarque avec le personnage du Penseur, qui nous offre un nouveau modèle de masculinité, entièrement fondé sur le langage.

Conclusion

Dans les romans analysés ici, qui représentent un échantillon de la production syrienne récente, le corps joue un rôle significatif. Placé au cœur d'une problématique qui en travaille toutes les dimensions, il est envisagé en tant que principal positionnement de l'être humain. Le corps n'est pas défini uniquement à travers sa dimension matérielle. S'il est le résultat de plusieurs variables – sociale, symbolique et individuelle – il est surtout représenté en tant que lieu symbolique de la lutte entre les instances individuelle et collective, à l'intérieur d'une société où le sujet, pour trouver son positionnement, doit se conformer au groupe.

Dans les romans étudiés, on retrouve des personnages incarnés dans des corps marqués par plusieurs différences. La différence, historiquement attachée à la féminité et exploitée dans le but de reléguer la femme à une position subordonnée, marque les corps des personnages féminins aussi bien que ceux des personnages masculins. Cette inscription radicale de la différence entraîne une remise en question des processus de subjectivation, fondés sur l'identification du sujet à une norme abstraite et désincarnée, valable pour tous.

L'idée d'un sujet incarné n'est pourtant pas nouvelle ; elle remonte à la pensée de Foucault, et a ensuite été développée par de multiples penseuses féministes et postcoloniales¹. Nombreuses sont les métaphores choisies pour représenter l'idée d'un sujet incarné, alternatif au sujet illuministe désincarné. À ce propos, la métaphore du « sujet nomade », avancée par Braidotti², est significative pour l'analyse du rôle du corps dans le cadre des romans envisagés. Rich partage l'idée d'un sujet placé dans un corps vivant, qui porte sur lui les traces de sa différence individuelle³. Dans cette perspective, le corps est le principal positionnement du sujet, et le lieu où les composantes matérielle, symbolique et sociale se rencontrent.

Dans notre corpus, le corps de chaque personnage est marqué par sa propre histoire et ses propres expériences : il incarne la différence de chaque sujet. La différence, socialement, historiquement et symboliquement bâtie sur les données biologiques du corps des femmes, devient un moyen de représenter et déconstruire les dynamiques de pouvoir à la base des processus de subjectivation, à l'intérieur de la société syrienne contemporaine. La différence,

1 À ce sujet on peut consulter Margaret A. McLaren, *Feminism, Foucault and Embodied Subjectivity* (Albany : State University of New York Press, 2002).

2 Cf. Braidotti, *Nuovi soggetti*, 119–124.

3 Cf. Rich, « Notes toward ».

historiquement exploitée pour opprimer certains groupes d'individus, considérés comme différents par rapport à la norme, est resignifiée en tant que source d'une identité nouvelle, qui résiste aux pratiques de conformation au groupe.

Ces écrivaines se concentrent notamment sur le pouvoir du groupe – identifié à travers plusieurs éléments comme la famille, la confession religieuse, le parti politique – dans les processus de subjectivation des individus. Dans une société au sein de laquelle l'individu trouve son positionnement grâce à son identification au groupe, le corps n'est plus le lieu de l'expression de sa subjectivité et de son intimité, mais il devient le siège de l'exercice du contrôle communautaire. Le corps est le terrain où se manifeste la dialectique entre l'élan individuel et la répression exercée par le contrôle communautaire. Par conséquent, la libération du corps est liée à la libération de l'individu social, tout comme la liberté individuelle est la condition pour atteindre la liberté socio-politique.

Ce parcours d'analyse a débuté par le chapitre traitant du lien entre corps masculin et pouvoir, dans *Kursī* de Wannūs. Dans ce roman, le corps du protagoniste Durgām est impliqué dans un processus de fragmentation qui représente la désagrégation du sujet, résultat de l'emprise du pouvoir – incarné par le régime baasiste – sur l'individu. L'identification totale et totalisante du personnage avec le parti au pouvoir entraîne la désagrégation de sa subjectivité, qui se réalise à travers la fragmentation de son corps en actes et fonctions physiologiques. Le fait que ce processus d'anéantissement implique le masculin n'est pas anodin. Le pouvoir politique est en effet ici associé à un modèle de masculinité normative qui en incarne la logique de violence, d'autoritarisme et d'oppression de l'autre, toujours placé dans une position de soumission et de passivité. D'un côté Durgām subit la logique du pouvoir, mais de l'autre, il cherche à l'exercer sur les autres. L'anéantissement du sujet masculin représente l'échec du sujet normatif – incarné par l'homme au service du régime – s'identifiant au pouvoir. Le corps assujéti ne peut pas être le siège du processus de subjectivation de l'individu.

La protagoniste de *Burhān al-'asal*, roman par lequel se conclut notre analyse, se place, en revanche, en nette opposition avec le personnage de Durgām, son corps étant au centre d'un processus de reconstruction à travers le plaisir. Son personnage achève le parcours de recherche d'un nouveau modèle de féminité, entrepris – sans succès – par les personnages féminins des autres romans analysés. Dans *Burhān al-'asal*, le corps de la protagoniste n'est pas le siège de l'exercice du contrôle communautaire sur l'individu, mais il est le lieu de la resignification de la composante collective – ici représentée par l'héritage

littéraire arabe – qui devient la source d'une identité individuelle nouvelle. La naissance d'un nouveau sujet, marqué par plusieurs différences, représente donc l'alternative à la défaite d'un sujet masculin normatif, incarnant le pouvoir.

Bibliographie

Sources primaires

- Biṭār, Hayfā', *Imra'a min hādā al-ʿaṣr*, 3^{ème} éd., Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2010.
- Ḥasan, Mahā, *Banāt al-barārī*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2011.
- al-Naʿīmī, Salwā, *Burhān al-ʿasal*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2007, trad. Oscar Heliani, *La Preuve par le miel*, 2^{ème} éd., Paris : Laffont, 2011.
- Wannūs, Dīma, *Kursī*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2009.
- Yāsīn Ḥasan, Rosa, *Ḥurrās al-hawā'*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2009, trad. Emmanuel Varlet, *Les Gardiens de l'air*, Paris : Sindbad, Actes Sud, 2014.
- Yazbik, Samar, *Rā'iḥat al-qirfa*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2008, trad. Houda Ayoub et Héléne Boisson, *Un Parfum de cannelle*, Paris : Buchet/Chastel, 2013.

Sources secondaires

- ʿAbbūd, Anīsa, *al-Na'na' al-barri*, Dimašq : al-Takwīn, 2010.
- Ba'albakkī, Laylā, *Anā aḥyā*, 2^{ème} éd., Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2010.
- Biṭār, Hayfā', *Wurūd lan tamūta*, al-Lāḍaḍiyya : Dār al-Manāra, 1992.
- , *Qiṣaṣ muḥāǧira*, Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭibā'a wa-l-našr, 1993.
- , *Yawmiyyāt muṭallaqa*, Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭibā'a wa-l-našr, 1994.
- , *Ḥawāṭir fī maḥā rašif*, Dimašq : Ittiḥād al-kuttāb al-ʿArab, 1995.
- , *Qabū al-Abbāsīyyīn*, Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭibā'a wa-l-našr, 1995.
- , *Afrāḥ ṣaǧīra.. afrāḥ aḥīra*, Dimašq : al-Aḥālī li-l-ṭibā'a wa-l-našr, 1996.
- , *Zill aswad ḥayy*, Dimašq : Wizārat al-ṭaqāfa, 1996.
- , *Mawt al-baǧa'a*, Dimašq : Ittiḥād al-kuttāb al-ʿArab, 1997.
- , *Nasr bi-ǧināḥ waḥīd*, al-Lāḍaḍiyya : Maktabat Bālmīrā, 1998.
- , *Imra'a min ṭābiqayn*, al-Lāḍaḍiyya : Maktabat Bālmīrā, 1999.
- , *Ayqūna bilā waǧḥ*, al-Lāḍaḍiyya : Dār al-Ḥiwār, 2000.
- , *Iṭr al-ḥubb*, Dimašq : Ittiḥād al-kuttāb al-ʿArab, 2002.
- , *Faḍā' ka-l-qafaṣ*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2005.
- , *Ḍaǧǧ al-ǧasad*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2006.
- , *Abwāb muwāraba*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2007.
- , *Hawā*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2007.
- , *Kūmbārs*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2007.

- , *Mahzūma bi-ṣadāqati-ka*, Dimašq : Markaz al-nāqid al-ṭaqāfi, 2008.
- , *Maṭar ġāff*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2008.
- , *Nisāʾ bi-aqfāl*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2008.
- , *Yakfī an yuḥibba-ka qalb wāḥid li-taʿīša*, Dimašq : Markaz al-nāqid al-ṭaqāfi, 2008.
- , *Ahlām nāzifa*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2009.
- , *Ṣundūq al-ḍamīr al-azraq*, Dimašq : Markaz al-nāqid al-ṭaqāfi, 2009.
- , *Ġurūb wa-kitāba*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2010.
- , *al-Sāqīta*, Bayrūt : al-Dār al-ʿArabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2010.
- , *S.M.S*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2010.
- , *Wuġūh min Sūriyā*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2013.
- , *Imraʾa fī-l-ḥamsīn*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2014.
- al-Ġāḥiẓ, *Kitāb mufāḥarāt al-ġawārī wa-l-ġilmān*, in *Rasāʾil al-Ġāḥiẓ*, éd. A. M. Hārūn, 4 vols., al-Qāhira : Maktabat al-Ḥānġī, 1965, trad. Bernard Bouillon, *Le Livre des mérites respectifs de jouvencelles et des jouvenceaux*, Paris : Philippe Picquier, 2000.
- Ġarrāḥ, Amal, *al-Riwāya al-malʿūna*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2010.
- Ġāsim al-Ibrāhīm, Rāmī, *Bayna al-unūta wa-l-ruġūla*, Bayrūt : Dār al-Farābī, 2012.
- al-Ḥaffār al-Kuzbarī, Salmā, *Aynān min Iṣbīliya*, Bayrūt : Dār al-Kitāb al-ʿArabī, 1995.
- Ḥasan, Mahā, *Al-lā-mutanāhi-sīratu-l-aḥar*, al-Lāḍaqiyya : Dār al-Ḥiwār, 1995.
- , *Lawḥat al-ġilāf- ġudrān al-ḥayba aʿlā*, Dimašq : Nāširūn, 2002.
- , *Tarāṭil al-ʿadam*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2009.
- , *Ḥabl surrī*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2010.
- , *Ṭubūl al-ḥubb*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2013.
- , *al-Rāwiyāt*, al-Qāhira : Dār al-Tanwīr, 2014.
- al-Ḥīrz, Ṣabā, *al-Āḥarūna*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2006.
- Ḥalīfa, Ḥālid, *Madīḥ al-karāhiya*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2006.
- , *Lā sakākīn fī maṭābiḥ ḥādīhi al-madīna*, al-Qāhira : Dār al-ʿAyn li-l-našr, 2013.
- al-Ḥūrī, Colette, *Ayyām maʿa-hu*, 2^{ème} éd., Dimašq : Dār al-Anwar, 1980.
- Ibrāhīm, Ṣunʿ Allāh, *Tilka al-rāʾiḥa*, 3^{ème} éd., al-Qāhira : Dār Ṣuḥdī, 1986.
- , *al-Laġna*, al-Qāhira : Dār al-Mustaqbal al-ʿArabī, 1997, trad. Yves Gonzalez- Quijano, *Le Comité*, Paris : Actes Sud, 1992.
- Mamdūḥ, ʿĀliyya, *Ḥabbāt al-naftālīn*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2000.
- Manšūr, Ilhām, *Anā hiya anti*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2000.
- al-Naʿīmī, Salwā, *Kitāb al-asrār*, 2^{ème} éd., Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2010.
- , *Šibḥ al-ġazīra al-ʿArabiyya*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2012, trad. Leïla Tahir, *Presqu'île arabe*, Paris : Laffont, 2013.

- al-Nafzāwī, Muḥammad, *al-Rawḍ al-‘āṭir fī nuzhat al-ḥāṭir*, éd. Ğamāl Jum‘a, London : Riyāḍ al-Rayyis, 1990, trad. d’après les manuscrits originaux par René R. Khawam, *La Prairie parfumée où s’ébattent les plaisirs*, Paris : Phébus, 1976.
- al-Sarrāġ, Manḥal, *Ka-mā yanbaġi li-nahr*, Bayrūt : al-Dār al-‘Arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, Manšūrāt al-iḥtilāf, 2007.
- al-Sa‘dāwī, Nawāl, *Mudakkirāt ṭabība*, 5^{ème} éd., Bayrūt : Dār al-Ādāb, 1999.
- al-Sammān, Ğāda, *Bayrūt 75*, Bayrūt : Dār Ğāda al-Sammān, 1975.
- Sīris, Nihād, *Hālat šaġaf*, Bayrūt : Dār al-‘Aṭiyya li-l-našr, 1998.
- , *al-Šamt wa-l-šahab*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2004.
- al-Šayḥ, Ḥanān, *Misk al-ġazāl*, 4^{ème} éd., Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2010, trad. Billacois, Maha et Tahhan, Brigitte, *Femmes de sable et de myrrhe*, Paris : Babel, 1995.
- , *Inna-hā London yā ‘azizī*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2001.
- Šubḥ, ‘Alawiyya, *Maryam al-ḥakāyā*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2002.
- , *Dunyā*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2006.
- , *Ismu-hu-l-ġarām*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2009.
- Wannūs, Dīma, *Tafāšīl*, Dimašq : Dār al-Madā, 2007.
- Wannūs, Sa‘d Allāh, *Ṭuqūs al-išārāt wa-l-taḥawwulāt*, 3^{ème} éd., Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2005.
- Yāsīn Ḥasan, Rosa, *Samā’ mulawwaṭ bi-l-ḍaw’*, Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2000.
- , *Abanūs*, Dimašq : Wizārat al-Ṭaqāfa al-Sūriyya, 2004.
- , *Négatifš : Riwāya tawṭīqīyya, al-Kalima* 16 (2008) : 1–82.
- , *Brūfā*, Bayrūt : Riyāḍ al-Rayyis, 2011.
- Yazbik, Samar, *Bāqat Ḥarīf*, Dimašq : Dār al-Ġundī, 1999.
- , *Mufradāt imra’a*, Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2000.
- , *Ṭīflat al-samā’*, Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2000.
- , *Šalšāl*, Bayrūt : Dār al-Kunūz al-adabiyya, 2005.
- , *Ĝabal al-zanābiq*, Dimašq : Dār al-Madā, 2008.
- , *Ğāda al-Sammān, al-mihna : kātiba mutamarrida*, Dimašq : Manšūrāt Dimašq ‘āšimat al-ṭaqāfa al-‘Arabiyya, 2008.
- , *La-hā marāyā*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2012.
- , *Taqāṭu’ Nīrān : min yawmiyyāt al-intifāḍa al-Sūriyya*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2012, trad. Rania Samara, *Feux croisés*, Paris : Buchet/Chastel, 2012.
- , *Bawwābāt arḍ al-‘adam*, Bayrūt : Dār al-Ādāb, 2015.

Études

- Abbas, Hassan, « Censure et information », *Confluences Méditerranée*, 44 (hiver 2002–2003) : 39–46.
- , « Les Nouvelles Shéhérazades », *Quaderns de la Mediterrania*, 7 (2004) : 225–232.

- , « L'Action des intellectuels syriens : Un levier pour le changement social », *Confluences Méditerranée*, 60 (hiver 2006–2007) : 133–144.
- Abdel-Malek, Kamal et Hallaq, Wael (éds.), *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature : Essays in Honor of Professor Issa Boullata*, Boston : Brill, 2000.
- Abdulhadi, Rabab ; Alsultany, Evelyn et Naber, Nadine (éds.), *Arab and Arab American Feminisms : Gender, Violence and Belonging*, New York : Syracuse University Press, 2010.
- Abū-l-Nağā, Šīrīn, *Mafhūm al-waṭan fī fikr al-kātiba al-ʿArabiyya*, Bayrūt : Markaz dirāsāt al-wadad al-ʿArabiyya, 2003.
- Abu-Rabiʿ, Ibrahim M., *Contemporary Arab Thought : Studies in Post-1967 Arab Intellectual History*, London : Pluto Press, 2004.
- « Adab ġuraf al-nawm », *Taqāfi al-Ṭawra*, 16 mai 2007, consulté le 11 février 2015 <<http://www.aljaml.com/node/18058>>.
- Agacinski, Sylviane, *Femmes entre sexe et genre*, Paris : Le Seuil, 2012.
- Aghacy, Samira, *Masculine Identity in the Fiction of the Arab East since 1967*, New York : Syracuse University Press, 2009.
- Aït Sabba, Fatna, *La Femme dans l'inconscient musulman*, 2^{ème} éd., Paris : Albin Michel, 2010.
- al-Ali, Nadje S., *Gender Writing/Writing Gender : The Representation of Women in a Selection of Modern Egyptian Literature*, Cairo : The American University in Cairo Press, 1994.
- , « Gendering the Arab Spring », *Middle East Journal of Culture and Communications*, 5 (2012) : 26–31.
- , « Reflections on (counter) Revolutionary Processes in Egypt », *Feminist Review*, 106 (2014) : 122–128.
- Allen, Roger, *The Arabic Novel : An Historical and Critical Introduction*, Leuven : Imprimerie orientaliste, 1982.
- Allen, Roger ; Kilpatrick, Hilary et de Moor, Ed (éds.), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, London : Saqi books, 1995.
- Amer, Sahar, *Crossing Borders : Love Between Women in Medieval French and Arabic Literatures*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2008.
- , « Naming to Empower : Lesbianism in the Arab Islamicate World Today », *Journal of Lesbian Studies*, 16 (2012) : 381–397.
- Amireh, Amal, « Framing Nawal El Saadawi » in Suhair Majaj, Lisa ; Sunderman, Paula et Saliba, Therese (éds.), *Intersections : Gender, Nation and Community in Arab Women's Novels*, New York : Syracuse University Press, 2002, 33–67.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London : Verso, 1983.

- Anderson, Linda, « Autobiography and Personal Criticism » in Plain, Gill et Sellers, Susan (éds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 138–153.
- Arazy, A. et Ben Shammay, H., « Risāla » in *The Encyclopaedia of Islam : New Edition*, vol. 8, Leiden : Brill, 1995, 532–539.
- el-Ariss, Tarek, « Fiction of Scandal », *Journal of Arabic Literature*, 43 (2012) : 510–531.
- , « Majnun Strikes Back : Crossings of Madness and Homosexuality in Contemporary Arabic Literature », *International Journal of Middle East Studies*, 45 (2013) : 293–312.
- Ashour, Radwa ; Ghazoul, Ferial J. et Reda-Mekdashy, Hasna (éds.), *Arab Women Writers : A Critical Reference Guide 1873–1999*, Cairo : The American University in Cairo Press, 2008.
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, London : Oxford University Press, 1962.
- ‘Abbūd, Anīsa, « Kitābat al-nisā’ bayna al-šakwā wa-l-iḥtiḡāḡ » in al-Šarīf, Māhir et al-Zarallī, Qays (éds.), *al-Siyar al-dātiya fī Bilād al-Šām*, Dimašq : Dār al-Madā, 2007, 207–220.
- ‘Adwān, Mamduḥ, *Ḥayawanatu-l-insān*, Dimašq : Mamduḥ ‘Adwān Publishing, 2007.
- al-‘Alī, Ġāzī Ḥusayn, « Adab ġuraf al-nawm » in « Adab ġuraf al-nawm », *Taqāfī al-Tawra*, 16 mai 2007, consulté le 11 février 2015 <<http://www.aljaml.com/node/18058>>.
- Babayan, Kathryn et Najmabadi, Afsaneh (éds.), *Islamicate Sexualities : Translations across Temporal Geographies of Desire*, Cambridge : Harvard Middle Eastern Monographs, 2008.
- Baccolini, Raffaella ; Fabi, M. Giulia ; Fortunati, Vita et Monticelli, Rita (éds.), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna : CLUEB, 1997.
- Badran, Margot et cooke, miriam (éds.), *Opening the Gates : A Century of Arab Feminist Writing*, Bloomington : Indiana University Press, 1990.
- Bakhtine, Mikhaïl, « Le Roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme » in ———, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, 211–263.
- , *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1987.
- , *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Points Essais, 1998.
- Balanche, Fabrice, *La Région alaouite et le pouvoir syrien*, Paris : Karthala, 2006.
- Baldissera, Eros, « La narrativa femminile in Siria », *Quaderni di Studi Arabi*, 2 (1984) : 87–104.
- Barakat, Hoda, « I Write Against my Hand » in Faqir, Fadia (éd.), *In The House of Silence : Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, Reading : Garnet Publishing, 1998, 41–48.
- Barrāda, Muḥammad, « Riwayāt Dīma Wannūs Kursī... Nihāyat muwazzaf intihāzī », *Mağriss*, 19 juin 2009, consulté le 11 février 2015 <<http://www.maghress.com/alittihad/91986>>.

- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Le Seuil, 1953.
- , « La Mort de l'auteur », *Manteia*, 5 (1968) : 12–17.
- , *Le Bruissement de la langue*, Paris : Le Seuil, 1984.
- Bārūt, Muḥammad Ġamāl, « al-Riwāya al-Sūriyya wa-l-tārīḥ : al-as'ila al-ūlā » in Chehayed, Jamal et Toëlle, Heidi (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āšira : al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ġadīda, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001, 75–82.
- Bataille, George, *L'Érotisme*, Paris : Les Editions de Minuit, 1957.
- Bazié, Isaac, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, 41 : 2 (2005), consulté le 11 avril 2015 <<http://id.erudit.org/iderudit/011375ar>>.
- Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949.
- Berger, Maurice ; Wallis, Brian et Watson, Simon (éds.), *Constructing Masculinity*, New York : Routledge, 1995.
- Berthelot, Francis, *Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris : Nathan, 1997.
- Beshara, Adel (éd.), *The Origins of Syrian Nationhood : Histories, Pioneers and Identity*, New York & London : Routledge, 2011.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London : Routledge, 1994.
- Biberstein-Kazimirski, Albert de, *Dictionnaire arabe-français*, Paris : Maisonneuve et CIE, 1860.
- Bitar Ottosson, Astrid, *I Can Do Nothing against the Wish of the Pen : Studies in the Short Stories of Widād Sakākīnī*, Uppsala : Acta Universitatis Uppsaliensis, Studia Semitica Upsaliensia, 21, 2005.
- , « Giving Voice to Silenced Stories in the Novel *Kamā yanbaghī li-nahr* [As is appropriate for a river] by Manhal al-Sarrāj », *Orientalia Suecana*, 59 (2010) : 73–84.
- Blachère, Régis, *Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du xv^e siècle de J.-C.*, tome I, Paris : Maisonneuve, 1952.
- , *Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du xv^e siècle de J.-C.*, tome II, Paris : Maisonneuve, 1964.
- , *Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du xv^e siècle de J.-C.*, tome III, Paris : Maisonneuve, 1966.
- Bondi, Liz et Domosh, Mona, « Other Figures in Other Places » in Minca, Claudio (éd.), *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova : CEDAM, 2001.
- Bono, Paola (éd.), *Scritture del corpo : Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Bologna : Luca Sossella Editore, 2000.
- Bono, Paola et Fortini, Laura (éds.), *Il romanzo del divenire : Un Bildungsroman delle donne ?*, Roma : Iacobelli, 2007.
- Booth, Marilyn, « Wayward Subjects and Negotiated Disciplines : Body Politics and the Boundaries of Egyptian Nationhood », *International Journal of Middle East Studies*, 45 (2013) : 353–374.

- Bottiroli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura : Fondamenti e problemi*, Torino : Einaudi, 2006.
- Bouchara-Zannad, Traki, *Les Lieux du corps en Islam*, Paris : Publisud, 1994.
- Bouhdiba, Abdelwahhab, *La Sexualité en Islam*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975.
- Bourdieu, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, 1980.
- , *La Domination masculine*, Paris : Le Seuil, 1998.
- , *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, 2^{ème} éd., Paris : Le Seuil, 1998.
- Boustani, Sobhi, « Terre d'exil, espace d'une identité en crise : Essai sur le roman *Innahā London yā 'azīzī* (Londres mon amour) de Ḥanān aš-Šayḥ », *Etudes asiatiques*, 62 : 4 (2008) : 1107–1123.
- , « L'Écriture intime et les nouvelles formes d'expression dans le roman arabe moderne : Le cas de *Maryam al-ḥakāyā* de 'Alawiyyah Ṣubḥ » in Ramsay, Gail et Guth, Stephan, *From New Values to New Aesthetics : Turning Points in Modern Arabic Literature*, tome 1, *Proceedings of the 8th Euramal Conference, 11–14 June, Uppsala/Sweden*, Wiesbaden : Harrasowitz Verlag, 2011, 45–56.
- Boustani, Sobhi ; Camera D'Afflito, Isabella ; El-Enany, Rasheed et Granara, William (éds.), *Desire, Pleasure and the Taboo : New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature*, *Supplementi alla Rivista degli studi orientali*, 87 : 1, Pisa-Roma : Fabrizio Serra editore, 2014.
- Braidotti, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi : Transizioni e identità postnazionaliste*, Bologna : Luca Sossella Editore, 2002.
- , *The Posthuman*, Cambridge : Polity Press, 2013.
- Brod, Harry et Kaufman, Michael, *Theorizing Masculinities*, London : Sage, 1994.
- Butler, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London : Routledge, 1990.
- , *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*, New York-London : Routledge, 1993.
- , *The Psychic Life of Power : Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University Press, 1997.
- , *Undoing Gender*, New York-London : Routledge, 2004.
- Calvino, Italo, *Sulla fiaba*, 2^{ème} éd., Milano : Mondadori, 2002.
- Casini, Lorenzo ; Paniconi, Maria Elena et Sorbera, Lucia, *Modernità arabe : Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina : Mesogea, 2012.
- Cavarero, Adriana, *Nonostante Platone*, Roma : Editori Riuniti, 1990.
- Censi, Martina, « Erotismo e intimismo nell'opera *Rā'ihāt al-qirfa* di Samar Yazbik », *Annali di Ca' Foscari*, 49 : 3 (2010) : 5–22.
- , « Tra critica sociale ed erotismo, un esempio della nuova narrativa siriana : *Ḥurrās al-hawā'* di Rūzā Yāsīn Ḥasan », *La rivista di Arablit*, 1 : 2 (2011) : 21–38.

- , « *Banāt al-barārī* de Mahā Ḥasan : corps et fantastique », *Bulletin d'Études Orientales*, 62 (2014) : 171–186.
- , « *Šibh al-ğazīra al-'arabiyya* di Salwā al-Na'imī: per una nuova identità araba », *Annali di Ca' Foscari – Serie Orientale*, 50 (2014) : 123–141.
- , « Rewriting the Body in the Novels of Contemporary Syrian Women Writers » in Ozyegin, Gul (éd.), *Gender and Sexuality in Muslim Cultures*, Farnham : Ashgate, 2015, 297–315.
- , « *Burhan al-'asal* di Salwa al-Na'imī: ridefinire la cittadinanza attraverso il piacere » in Airò, Barbara et Zaccaria, Massimo (éds.), *I confini della cittadinanza nel nuovo Medio Oriente, Asia Major*, 2, Roma : viella, 2015, 215–226.
- Censi, Martina ; Chehayed, Jamal ; Abbas, Hasan et Gautier, Éric, « Expérience de l'écriture et écriture de l'expérience », *Bulletin d'Études Orientales*, 62 (2014) : 187–191.
- Chebel, Malek, « Sexualité, pouvoir et problématique du sujet en Islam », *Confluences Méditerranée*, 41 (printemps 2002) : 47–63.
- , *Le Corps en Islam*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004.
- Chehayed, Jamal, *al-Dākira fī-l-riwāya al-'Arabiyya al-mu'āšira*, Bayrūt : al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, 2011.
- Chehayed, Jamal et Toëlle, Heidi (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āšira : al-Ġudūr al-ṭaqāfiyya wa-l-taqniyyāt al-riwā'iyya al-ğadida, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fī 26 wa-27 ayyār 2000*, Dimašq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001.
- Chemello, Adriana, « Una *Bildung* senza roman : Donne in divenire » in Bono, Paola et Fortini, Laura (éds.), *Il romanzo del divenire : Un Bildungsroman delle donne ?*, Roma : Iacobelli, 2007, 14–33.
- Cixous, Hélène, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, 61 (1975) : 39–54.
- , *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010.
- Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Le Seuil, 1981.
- Colebrook, Claire, « Feminist Criticism and Poststructuralism » in Plain, Gill et Sellers, Susan (éds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 214–234.
- Connell, R.W., *Masculinities*, 2^{ème} éd., Berkeley : University of California Press, 2005.
- Connell, R.W. et Messerschmidt, James W., « Hegemonic Masculinity : Rethinking the Concept », *Gender & Society*, 19 : 6 (2005) : 829–859.
- cooke, miriam, *Women Write War : the Centring of Beirut Decentrists*, Oxford : Center for Lebanese Studies, 1987.
- , *War's Other Voices : Women Writers in the Lebanese Civil War*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988.
- , *Dissident Syria : Making Oppositional Arts Official*, Durham : Duke University Press, 2007.

- Corbin, Alain ; Courtine, Jean-Jacques et Vigarello, Georges, *Histoire du corps*, tome I, Paris : Le Seuil, 2006.
- , *Histoire du corps*, tome II, Paris : Le Seuil, 2006.
- , *Histoire du corps*, tome III, Paris : Le Seuil, 2006.
- Darrāğ, Fayşal, « *Qaşr al-maţar al-tārīḥ al-mahzūm fi-l-mustabidd al-muntaşir* » in Chehayed, Jamal et Toëlle, Heidi (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āşira : al-Ğudūr al-ţaqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ğadida, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fi 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimaşq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001, 45–74.
- , *Nazarīyat al-riwāya wa-l-riwāya al-'Arabiyya*, 2^{ème} éd., al-Dār al-Bayḏā' : al-Markaz al-ţaqāfi al-'arabī, 2002.
- , *al-Riwāya wa-ta'wīl al-tārīḥ : Nazarīyat al-riwāya wa-l-riwāya al-'Arabiyya*, al-Dār al-Bayḏā' : al-Markaz al-ţaqāfi al-'Arabī, 2004.
- Deheuvels, Luc-Willy ; Michalak-Pikulska et Starkey, Paul (éds.), *Intertextuality in Modern Arabic Literature since 1967*, Manchester-New York : Manchester University Press, 2009.
- Demaria, Cristina, *Teorie di genere : Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano : Bompiani, 2003.
- De Munck, Marie-Françoise, « Les Femmes écrivent l'amour : Amour et sexualité dans la littérature féminine contemporaine », *La Cause freudienne*, 70 (2010) : 129–142.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris : Le Seuil, 1967.
- Détrez, Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris : Le Seuil, 2002.
- Di Ciaccia, Antonio (ed.), *L'io e il soggetto : Commento al Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi di Jacques Lacan*, Macerata : Quodlibet, 2009.
- Di Cori, Paola (éd.), *Altre storie : La critica femminista alla storia*, Bologna : CLUEB, 1996.
- Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris : Éditions des femmes, 1980.
- Ḍākira li-l-mustaqbal : Mawsū'at al-kātiba al-'Arabiyya [1873–1999]*, al-Qāhira : al-Mağlis al-a'lā li-l-ţaqāfa, 2004.
- Encyclopédie de l'Islam : Nouvelle édition*, 11 vols., Leiden : Brill-Paris : Maisonneuve & Larose, 1960–2005.
- The Encyclopaedia of Islam : New Edition*, 12 vols., Leiden : Brill, 1960–2005.
- Fallaize, Elisabeth, « Simone de Beauvoir and the Demystification of Woman » in Plain, Gill et Sellers, Susan (éds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 85–99.
- Faqir, Fadia (éd.), *In The House of Silence : Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, Reading : Garnet Publishing, 1998.
- Fayyād, Munā, *Fahḥ al-ğasad : Tağalliyāt, nazawāt wa-asrār*, Tūnis : al-Ğāmi'a al-Tūnisiyya, 2000.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.
- , « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 3 (1969) : 73–104.

- , *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.
- , *Histoire de la sexualité : La Volonté de savoir*, tome I, Paris : Gallimard, 1976.
- , *Histoire de la sexualité : L'Usage des plaisirs*, tome II, Paris : Gallimard, 1984.
- , *Histoire de la sexualité : Le Souci de soi*, tome III, Paris : Gallimard, 1984.
- Fusini, Nadia, *Nomi : Dieci scritture femminili*, Roma : Donzelli Editore, 1996.
- , *Possiedo la mia anima*, Milano : Arnoldo Mondadori, 2006.
- Genette, Gérard, *Figures I*, Paris : Le Seuil, 1966.
- , *Figures II*, Paris : Le Seuil, 1969.
- , *Figures III*, Paris : Le Seuil, 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris : Le Seuil, 1983.
- , *Fiction et diction*, Paris : Le Seuil, 1991.
- Ghalioun, Burhan, « La Fin de la “révolution” baathiste », *Confluences Méditerranée*, 44 (hiver 2002–2003) : 11–23.
- Gharizi, Wafiq, *La Sexualité et la société arabe à travers l'œuvre de Ghada Samman*, Paris : L'Harmattan, 2009.
- Ghousoub, Mai et Sinclair-Webb, Emma, *Imagined Masculinities : Male Identity and Culture in the Modern Middle East*, London : Saqi, 2000.
- Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2^{ème} éd., Yale : Yale University Press, 2000.
- Gnisci, Armando (éd.), *Letteratura comparata*, Milano : Bruno Mondadori, 2002.
- Goffman, Erving, *Asiles : Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1968.
- Gonzalez-Quijano, Yves, « Romans d'Arabie saoudite (1/2) : une scène littéraire scandaleuse... », 4 mars 2007, consulté le 11 avril 2015 <<http://cpa.hypotheses.org/188>>.
- Griffin, Susan, *Woman and Nature : the Roaring Inside Her*, New York : Harper & Row, 1978.
- Guardi, Jolanda, « Female Homosexuality in the Contemporary Arabic Novel », *DEP Deportate, Esuli, Profughe*, 25 (2014) : 17–30.
- al-Ġaddāmī, 'Abd Allāh Muḥammad, *al-Mar'a wa-l-luġa*, 4^{ème} éd., al-Dār al-Bayḍā' : al-Markaz al-ṭaqāfi al-'Arabī, 2008.
- , *Ṭaqāfat al-wahm : Muqārabāt ḥawla al-mar'a wa-l-ġasad wa-l-luġa*, 3^{ème} éd., al-Dār al-Bayḍā' : al-Markaz al-ṭaqāfi al-'Arabī, 2011.
- Habib, Samar, *Female Homosexuality in the Middle East : Histories and Representations*, London : Routledge, 2007.
- Hadeed, Khalid, « Homosexuality and Epistemic Closure in Modern Arabic Literature », *International Journal of Middle East Studies*, 45 (2013) : 271–291.
- Hadidi, Subhi et al-Qadi, Iman, « Syria » in Ashour, Radwa ; Ghazoul, Ferial J. et Reda-Mekdashī, Hasna (éds.), *Arab Women Writers : A Critical Reference Guide 1873–1999*, Cairo : The American University in Cairo Press, 2008, 60–97.

- Hafez, Sabry, *The Genesis of Narrative Discourse : A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature*, London : al-Saqi Books, 1992.
- Halasa, Malu et Salam, Rana, *The Secret Life of Syrian Lingerie : Intimacy and Design*, San Francisco : Chronicle Books, 2008.
- Hallaq, Boutrous, « al-wāī wa-taqāfat al-ḡasad » in Chehayed, Jamal et Toëlle, Heidi (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āšira : al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ḡadīda, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fi 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001, 179–192.
- Hallaq, Boutrous et Toëlle, Heidi (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne : 1800–1945*, tome I, Paris : Sindbad, Actes Sud, 2007.
- , (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne : 1800–1945*, tome II, Paris : Sindbad, Actes Sud, 2013.
- Hallensleben, Markus (éd.), *Performative Body Spaces : Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*, Leiden : Brill, 2010.
- Hamdar, Abir, *The Female Suffering Body : Illness and Disability in Modern Arabic Literature*, New York : Syracuse University Press, 2014.
- Haraway, Donna, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14 :3 (1988) : 575–599.
- al-Hassan Golley, Nawar, *Reading Arab Women's Autobiographies : Shahrazad Tells Her Story*, Austin : University of Texas Press, 2003.
- , (éd.), *Arab Women Lives Retold : Exploring Identity Through Writing*, New York : Syracuse University Press, 2007.
- Hassan, Kadhīm Jihād, *Le Roman arabe (1834–2004)*, Paris : Sindbad, Actes Sud, 2006.
- Held, Virginia, « Birth and Death », *Ethics*, 99 : 2 (1989) : 362–388.
- Heller, Erdmute et Mosbahī, Hassouna, *Dietro il velo : Amore e sessualità nella cultura araba*, Bari : Laterza, 1996.
- hooks, bell, *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism*, Boston : South End Press, 1981.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : Les Expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin, 2003.
- Hutcheon, Linda, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, London : Routledge, 1994.
- Ḥartaš, Fayšal, « al-Riwāya wa-l-siyāsa » in Chehayed, Jamal et Toëlle, Heidi (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āšira : al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ḡadīda, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fi 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001, 171–177.
- , « Wurūd al-Ġanna » in « Adab ġuraf al-nawm », *Taqāfi al-Ṭawra*, 16 mai 2007, consulté le 11 février 2015 <<http://www.aljaml.com/node/18058>>.
- al-Ḥaṭīb, Muḥammad Kāmil, « Ba'ḍ muškilāt al-riwāya al-'Arabiyya » in Chehayed, Jamal et Toëlle, Heidi (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āšira : al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-*

- taqniyāt al-riwāʿiyya al-ġadīda, Aʿmāl al-nadwa al-munʿaqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001, 196–197.
- Ḥūst, Nadia, « Min al-šarq ila al-ġarb : Ġamʿ am-tamattul » in Chehayed, Jamal et Toëlle, Heidi (éds.), *al-Riwāya al-Sūriyya al-muʿāšira : al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwāʿiyya al-ġadīda, Aʿmāl al-nadwa al-munʿaqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq : Institut Français d'Études Arabes de Damas IFEAD, 2001, 87–92.
- Ilkkarakan, Pinar (éd.), *Deconstructing Sexuality in the Middle East*, Farnham : Ashgate, 2008.
- Irigaray, Luce, *Speculum : De l'autre femme*, Paris : Les Éditions de minuit, 1974.
- , « Quand nos lèvres se parlent », *Cahiers du Grif*, 12 (1976) : 23–28.
- Jehlen, Myra, « Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism », *Signs*, 6 : 4 (1981) : 575–601.
- Jolles, André, *Formes simples*, Paris : Le Seuil, 1972.
- Kahf, Mohja, « The Silences of Contemporary Syrian Literature », *World Literature Today*, 72 : 2 (2001) : 224–236.
- Kamuf, Peggy, « Replacing Feminist Criticism », *Diacritics*, 12 (1982) : 42–47.
- Kandiyoti, Deniz, *Women, Islam and the State*, Philadelphia : Temple University Press, 1991.
- , (éd.), *Gendering the Middle East : Emerging Perspectives*, London-New York : I. B. Tauris, 1996.
- Keddie, Nikki et Baron, Beth (éds.), *Women in the Middle Eastern History : Shifting Boundaries in Sex and Gender*, London : Yale University Press, 1991.
- Keizer, Arlene K., « Black Feminist Criticism » in Plain, Gill et Sellers, Susan (éds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 154–168.
- Kempf, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris : Le Seuil, 1968.
- Khalaf, Samir et Gagnon, John (éds.), *Sexuality in the Arab World*, London : Saqi, 2006.
- Khatibi, Abdelkébir, *Le Corps oriental*, Paris : Hazan, 2002.
- el-Khayat, Ghita, *Le Monde arabe au féminin*, Paris : L'Harmattan, 1982.
- Khuri, Fuad, *The Body in Islamic Culture*, London : Saqi, 2001.
- Kolodny, Annette, « Dancing Through the Minefield : Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism », *Feminist Studies*, 6 : 1 (1980) : 1–25.
- Kraidy, Marwan M., « The Revolutionary Body Politic: Preliminary Thoughts on a Neglected Medium in the Arab Uprisings », *Middle East Journal of Culture and Communication*, 5 : 1 (2012) : 66–74.
- Kristeva, Julia, *Visions capitales : Arts et rituels de la décapitation*, Paris : Éditions de la Martinière, 2013.
- Lagrange, Frédéric, *Islam d'interdits, Islam de jouissance*, Paris : Téraèdre, 2008.

- Lamchichi, Abderrahim, « Eros et sacré : Sociétés, religion et éthique sexuelle », *Confluences Méditerranée*, 41 (printemps 2002) : 9–21.
- Lane, Edward W., *An Arabic-English Lexicon*, Beirut : Librairie du Liban, 1968.
- Lanser Sniader, Susan, « Toward a Feminist Narratology » in Warhol, Robin R. et Price Herndl, Diane (éds.), *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Jersey : Rutgers University Press, 1991, 610–629.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil, 1975.
- Levitt, Morton, *Rhetoric of Modernist Fiction : From a New Point of View*, London : University Press of New England, 2006.
- Lewis, Reina, *Gendering Orientalism : Race, Femininity and Representation*, New York-London : Routledge, 1995.
- Lewis, Reina et Mickelwright, Nancy (éds.), *Gender, Modernity and Liberty : Middle Eastern and Western Women's Writing*, London : I. B. Tauris, 2006.
- Lewis, Reina et Mills, Sandra (éds.), *Feminist Postcolonial Theory : A Reader*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999.
- Lolli, Franco, « Alcune brevi note intorno al concetto di simbolico nel Seminario II di Jacques Lacan » in Di Ciaccia, Antonio (éd.), *L'io e il soggetto : Commento al Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi di Jacques Lacan*, Macerata : Quodlibet, 2009, 93–102.
- Lorde, Audre, *Sister Outsider*, Berkeley : Crossing Press, 1984.
- , « Uses of the Erotic : The Erotic as Power » in ———, *Sister Outsider*, Berkeley : Crossing Press, 1984, 53–59.
- Lotto, Adriana, « Note su *La sofferenza del corpo* di Elaine Scarry », *DEP Deportate, Esuli, Profughe*, 16 (2011) : 1–10.
- Lubnān wa-Sūriyya, *al-muḡallid al-awwal*, in *Dākira li-l-mustaḡbal : Mawsū'at al-kātiba al-'Arabīyya [1873–1999]*, al-Qāhira : al-Maḡlis al-a'lā li-l-ṭaqāfa, 2004.
- Mahmood, Saba, *Politics of Piety : The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton : Princeton University Press, 2005.
- MacKinnon, Catharine A., « Sexuality, Pornography, and Method: "Pleasure under Patriarchy" », *Ethics*, 99 : 2 (1989) : 314–346.
- Malti Douglas, Fedwa, *Women's Body, Women's Word*, London : Princeton University Press, 1991.
- Mambriani, Luisella, *Lacan e il femminismo contemporaneo*, Macerata : Quodlibet, 2010.
- Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma : Carocci, 2003.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto : Semiotica della narrazione*, Milano : Mondadori, 1983.
- Marín, Manuela, « Women, Gender and Sexuality » in Irwin, Robert et Marín, Manuela (éds.), *The New Cambridge History of Islam*, tome 4, *Islamic cultures and societies to the end of the eighteenth century*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010, 355–379.

- Massad, Joseph A., *Desiring Arabs*, Chicago : The University of Chicago Press, 2007.
- McLaren, Margaret A., *Feminism, Foucault and Embodied Subjectivity*, Albany : State University of New York Press, 2002.
- Mehrez, Samia, « Translating Gender », *Journal of Middle East Women's Studies*, 3 : 1 (2007) : 106–127.
- Mehta, Brinda, *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing*, New York : Syracuse University Press, 2007.
- , *Dissident Writings of Arab Women : Voices Against Violence*, London : Routledge, 2014.
- Mernissi, Fatema, *Scheherazade Goes West : Different Cultures, Different harems*, New York : Washington Square Press, 2001.
- , *L'Amour dans les pays musulmans : À travers le miroir des textes anciens*, Paris : Editions Le Fennec Poche, 2007.
- Meyer, Stefan, *The Experimental Arabic Novel : Postcolonial Literary Modernism in the Levant*, New York : State University New York Press, 2001.
- Micali, Simona, *L'innamoramento*, Bari : Laterza, 2001.
- Miller, Nancy K., *The Heroine's Text : Readings in the French and English Novel, 1722–1782*, New York : Columbia University Press, 1980.
- , *Getting Personal : Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, London : Routledge, 1991.
- Millet, Katy, *Sexual Politics*, 4^{ème} éd., Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2000.
- Minh-Ha, Trinh T., *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics*, New York-London : Routledge, 1991.
- Mohanty, Chandra T., « Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses » in Mohanty, Chandra T. ; Russo, Anna et Torres, Lourdes (éds.), *Third World Woman*, Bloomington : Indiana University Press, 1991, 51–80.
- Mohanty, Chandra T., Russo, Anna et Torres, Lourdes (eds.), *Third World Woman*, Bloomington : Indiana University Press, 1991.
- Moretti, Franco, *The Way of the World : the Bildungsroman in European Culture*, 2^{ème} éd., London : Verso, 2000.
- al-Mousa, Nedal M., « The Arabic Bildungsroman : A Generic Appraisal », *International Journal of Middle East Studies*, 25 : 2 (1993) : 223–240.
- , « The Changing Image of the Heroine in the Arabic Female Bildungsromane », *Middle Eastern Literatures*, 9 : 3 (2006) : 257–270.
- Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma : Editori Riuniti, 1991.
- al-Musawi, Muhsin Jassim, *The Postcolonial Arabic Novel : Debating Ambivalence*, Boston : Brill, 2003.
- Na'na, Hamida, « Writing Away the Prison » in Faqir, Fadia (éd.), *In The House of Silence : Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, Reading : Garnet Publishing, 1998, 91–104.

- Neri, Francesca, « Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione » in Gnisci, Armando (éd.), *Letteratura comparata*, Milano : Bruno Mondadori, 2002, 209–234.
- Neuwirth, Angelika ; Pflitsch, Andreas et Winckler, Barbara (éds.), *Arabic Literature : Postmodern Perspectives*, London : Saqi, 2010.
- Nussbaum, Martha C. *Hiding from Humanity : Disgust, Shame and the Law*, Princeton : Princeton University Press, 2004.
- Onofri, Massimo, *Il canone letterario*, Bari : Laterza, 2001.
- Ouyang, Wen-chin, *Poetics of Love in the Arabic Novel : Nation-State, Modernity and Tradition*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012.
- , *Politics of Nostalgia in the Arabic Novel : Nation-State, Modernity and Tradition*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013.
- Paniconi, Maria Elena, « Il romanzo *Al-Lağna* (La commissione) di Şun‘ Allāh Ibrāhīm », *Annali di Ca' Foscari*, 41 : 3 (2002) : 37–50.
- , « Il romanzo siriano : profilo di una narrazione in cambiamento » in Guidetti, Mattia (éd.), *Siria : Dalle antiche città-stato alla primavera interrotta di Damasco*, Milano : Jaca Book, 2006.
- , « Il romanzo sperimentale egiziano degli anni Novanta : gli esempi di Muşţafā Dikrī, Muntaşir al-Qaffāş, May al-Tilmisānī », *Annali di Ca' Foscari* 45 : 3 (2006) : 65–91.
- , « Narrazioni di gioventù : Declinazioni e sviluppi del tema della formazione » in Casini, Lorenzo ; Paniconi, Maria Elena et Sorbera, Lucia, *Modernità arabe : Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina : Mesogea, 2012, 37–152.
- Peretz, Don, *The Middle East Today*, 6^{ème} éd., Westport : Praeger, 1994.
- Pflitsch, Andreas, « The End of Illusions : On Arab Postmodernism » in Neuwirth, Angelika ; Pflitsch, Andreas et Winckler, Barbara (éds.), *Arabic Literature : Postmodern Perspectives*, London : Saqi, 2010, 25–37.
- Plain, Gill et Sellers, Susan (éds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Bari : Laterza, 1998.
- Ranjit, Guha et Spivak Chakravorty, Gayatri (éds.), *Selected Subaltern Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1988.
- Rayhanova, Baian, « The Contemporary Syrian Novel : Certain Questions of its Genre Modification » in Vermeulen, U. et De Smet, D. (éds.), *Philosophy and Arts in the Islamic World, Proceedings of the Eighteenth Congress of the Union Européenne des Arabisantes et Islamistes*, Leuven : Uitgeverij Peeters, 1998, 165–174.
- , *The Image of the Countryside in the Modern Syrian Novel, Proceedings of the 35th International Congress of Asian and North African Studies (ICANAS), The Arabist*, 19–20 (1998) : 153–164.
- Reich, Wilhelm, *La Psychologie de masse du fascisme*, Paris : Payot, 1972.

- Reuter, Yves, *L'Analyse du récit*, Paris : Armand Colin, 2007.
- Rich, Adrienne, *Blood, Bread and Poetry : Selected Prose (1979–1985)*, New York : W. W. Norton, 1986.
- , « Notes toward a Politics of Location » in ———, *Blood, Bread and Poetry : Selected Prose (1979–1985)*, New York : W. W. Norton, 1986, 210–31.
- Rooney, Caroline, *Decolonising Gender : Literature and a Poetics of the Real*, London : Routledge, 2007.
- el-Rouayheb, Khaled, *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World : 1500–1800*, Chicago : The University of Chicago Press, 2005.
- Ruba, Salih, *Musulmane rivelate : Donne, Islam, Modernità*, Roma : Quality Paperbacks, Carocci, 2008.
- al-Saadawi, Nawal, *The Hidden Face of Eve : Women in the Arab World*, London : Zed Books, 1980.
- , *Women and Sex* in Lee Bowen, Donna et Early, Evelyn A. (éds.), *Every Day Life in the Muslim Middle East*, Bloomington : Indiana University Press, 1993.
- , *Dissidenza e scrittura*, Milano : Spirali, 2008.
- al-Sa'dāwī, Nawāl, *Ma'raka ḡadīda fī qaḍīyat al-mar'a*, al-Qāhira : Sīnā, 1992.
- , *Qaḍāyā al-mar'a wa-l-fikr wa-l-siyāsa*, al-Qāhira : Maktabat Madbūlī, 2002.
- el-Sadda, Hoda, *Gender, Nation and the Arabic Novel : Egypt 1892–2007*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York : Pantheon Books, 1978.
- el-Said, Maha ; Meari, Lena et Pratt, Nicola (éds.), *Rethinking Gender in Revolutions and Resistance : Lessons from the Arab World*, London : Zed Books, 2015.
- al-Samman, Hanadi, « Out of the Closet : Representation of Homosexuals and Lesbians in Modern Arabic Literature », *Journal of Arabic Literature*, 39 (2008) : 270–310.
- , « Remapping Arab Narrative and Sexual Desire in Salwā al-Na'imī's *Burhān al-'asal* (The Proof of the Honey) », *Journal of Arabic Literature*, 43 (2012) : 60–79.
- al-Samman, Hanadi et el-Ariss, Tarek, « Queer Affects : Introduction », *International Journal of Middle East Studies*, 45 (2013) : 205–209.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1995.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, New York : Oxford University Press, 1985.
- Scott, Joan W., « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review*, 91 : 5 (1986) : 1053–1075.
- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 2^{ème} éd., Torino : Einaudi, 1999.
- Shaery-Eisenlohr, Roschanack, « From Subjects to Citizens? Civil Society and the Internet in Syria », *Middle East Critique*, 20 : 2 (2011) : 127–138.
- Shimon, Samuel (éd.), *Beirut 39 : New Writing from the Arab World*, London : Bloomsbury, 2010.
- Showalter, Elaine, *Toward a Feminist Poetics* in Jacobus, Mary (éd.), *Women's Writing and Writing about Women*, London : Croom Helm, 1979.

- Siddiq, Muhammad, *Arab Culture and the Novel : Gender, Identity and Agency in Egyptian Fiction*, London : Routledge, 2007.
- Sinopoli, Franca, *I generi letterari* in Gnisci, Armando (éd.), *Letteratura comparata*, Milano : Bruno Mondadori, 2002, 87–110.
- Sirhān, Kārīlā, « Šurat al-rağul wa-l-mar'a : Bayna al-irt al-ṭaqāfi wa-l-wāqi' », *al-Ādāb*, 56 (2008) : 41–46.
- Sorbera, Lucia, « Narrare il sé, rappresentare la modernità » in Casini, Lorenzo ; Paniconi, Maria Elena et Sorbera, Lucia, *Modernità arabe : Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina : Mesogea, 2012, 243–349.
- Spillers, Hortense J., « Mama's Baby, Papa's Maybe : An American Grammar Book », *Diacritics*, 17 : 2 (1987) : 65–81.
- Spivak Chakravorty, Gayatri, « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography » in Ranajit, Guha et Spivak Chakravorty, Gayatri, *Selected Subaltern Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1988, 3–32.
- Stephan, Rita, « Arab Women Writing Their Sexuality », *Hawwa*, 4 : 2 (2006) : 159–180.
- Suhair Majaj, Lisa ; Sunderman, Paula et Saliba, Therese (éds.), *Intersections : Gender, Nation and Community in Arab Women's Novels*, New York : Syracuse University Press, 2002.
- Sulaymān, Nabīl, « *Hurrās al-hawā' li-l-kātiba al-Sūriyya Rosa Yāsīn Ḥasan... Al-aqalliyāt wa-l-unūṭa wa-l-siyāsa... Hawāğis riwā'iyya* », *al-Hayat*, 2 mai 2009, consulté le 11 février 2015 <http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat_INT/2009/5/2>.
- Suyoufie, Fadia, « The Appropriation of Tradition in Selected Works of Contemporary Arab Women Writers », *Journal of Arabic Literature*, 39 (2008) : 216–249.
- , « Magical Realism in Ghādah al-Sammān's *The Squared Moon* », *Journal of Arabic Literature*, 40 (2009) : 182–207.
- al-Šā'iğ, Wiğdān, *Šahrazād wa-ğawāyat al-sard*, Bayrūt : al-Dār al-'Arabiyya li-l-'ulūm, 2008.
- Şuwayliḥ, Ḥalīl, « Samar Yazbik fi bilād al-'ağā'ib », *al-Aḥbār*, 5 septembre 2008, consulté le 11 février 2015 <<http://www.al-akhbar.com/ar/node>>.
- al-Šarīf, Māhir et al-Zarallī, Qays (éds.), *al-Siyar al-dātiya fi Bilād al-Šām*, Dimasq : Dār al-Madā, 2007.
- Šukrī, Ġālī, *Azimat al-ğins fi-l-qişsa al-'Arabiyya*, al-Qāhira : Dār al-Šawq, 1991.
- Tayyara, Najati, « Chronique d'un printemps », *Confluences Méditerranée*, 44 (hiver 2002–2003) : 47–54.
- Testa, Enrico, *Eroi e figuranti : Il personaggio nel romanzo*, Torino : Einaudi, 2009.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Le Seuil, 1970.
- , *Poétique de la prose*, Paris : Le Seuil, 1971.
- Toëlle, Heidi et Zakharia, Katia, *Á la découverte de la littérature arabe : Du VI siècle à nos jours*, Paris : Flammarion, 2004.

- Tolino, Serena, *Atti omosessuali e omosessualità fra diritto islamico e diritto positivo : Il caso egiziano con alcuni accenni all'esperienza libanese*, Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 2013.
- Trombetta, Lorenzo, *Siria : Dagli Ottomani agli Asad. E oltre*, Milano : Mondadori Università, 2013.
- Valassopoulos, Anastasia, *Contemporary Arab Women Writers : Cultural Expression in Context*, London : Routledge, 2007.
- Vauthier, Elisabeth, *La Création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours*, Damas : Institut Français du Proche-Orient IFPO, 2007.
- Vial, Charles, « La Littérature contemporaine en Syrie » in Raymond, André (éd.), *La Syrie d'aujourd'hui*, Paris : Édition du CNRS, 1980, 407–429.
- Weber, Edgar, *Imaginaire arabe et contes érotiques*, Paris : L'Harmattan, 1990.
- Weedon, Chris, « Postcolonial Feminist Criticism » in Plain, Gill et Sellers, Susan (éds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 282–300.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, London : Hogarth Press, 1929.
- , *Three Guineas*, London : Hogarth Press, 1938.
- Wright, J. W. Jr. et Rowson, Everett K. (éds.), *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, New York : Columbia University Press, 1997.
- Yassîn, Al Hajj-Saleh, « L'Opposition syrienne », *Confluences Méditerranée*, 44 (hiver 2002–2003) : 71–81.
- Yâsin Ḥasan, Rosa, « al-Riwāya al-Sūriyya al-šābba : šabāb al-kuttāb am šabāb al-ibdā' », *al-Awān*, 3 août 2007, consulté le 11 février 2015 <<http://www.alawan.org/article693.html>>.
- , « Ayna al-muṭaqqafūn al-Sūriyyūn min al-ṭawra ? », *Jadaliyya*, 2 mars 2012, consulté le 11 février 2015 <<http://www.jadaliyya.com/pages/index/4523>>.
- , « Ḥīna yu'assisu al-ḥayāl makānan ḥāriḡ al-sultāt », *al-Ḥiwār*, 22 mai 2006, consulté le 11 février 2015 <<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=65417>>.
- Yuval-Davis, Nira, *Gender and Nation*, London : Sage, 1997.
- Zemmour, Zine-Eddine, « Jeune fille, famille et virginité : Approche anthropologique de la tradition », *Confluences Méditerranée*, 41 (printemps 2002) : 65–76.
- Zeydan, Joseph T., *Arab Women Novelists : The Formative Years and Beyond*, Albany : State University of New York Press, 1995.
- Zāhir, Munā, « al-Ġasad wa-šabāhu-hu fi-l-riwāya al-'Arabiyya al-ḥadīṭa », *Nizwā*, 78 (2014) : 101–106.

Index

- ‘Abbūd, Anīsa 6, 10, 11
accouchement 60, 61, 65, 66, 67, 76, 77
adab
 prose de 134, 136
‘Adwān, Mamdūh 33
Agacinski, Sylviane 12, 13, 52, 80, 99
Aghacy, Samira 5, 43, 47, 90, 97, 129, 161, 162, 163, 164
 (*dis*)oriented masculinity 129
 Masculine Identity in the Fiction of the Arab East since 1967 5
al-‘Alī, Gāzi Ḥusayn 6
 Adab ġuraf al-nawm 6
aliénation 25, 124
 aliéné 23, 125
alimentation 30
altérité 115, 147,
 autre 13, 48, 56, 128, 144, 147, 148, 164
 assujetti 48
 féminin 44, 46, 50, 56, 90, 98, 164
 masculin 56, 57, 141, 156
amour obstacle 50
anatomie 120
 anatomique ix, 13, 16, 48, 115, 116, 118, 121, 148, 150, 151
animal 93, 95, 105, 161
 animalisation 33, 95, 161, 162
 animalisé 106, 161
 animalité 104, 110, 128
 crocodile 93, 94, 95, 107, 108, 161
appartenance 34, 38, 40, 42, 43, 50, 115, 144, 156
el-Ariss, Tarek 5
Ashour, Radwa 2
 Arab Women Writers A Critical Reference Guide 1873–1999 2
assujettissement 9, 17, 18, 29, 34
 assujetti 18, 33, 48, 114, 168
‘Aṭṭār, Samar 152
Austin, John L. 13
 performance 13
 speech acts 13
authenticité 113
 authentique 149
aversion 53
Ba‘albakki, Laylā 63, 153
Baccolini, Raffaella 99
Bakhtine, Mikhaïl 116
 roman du devenir 116
 roman polyphonique 39
Barrāda, Muḥammad 21, 22, 30
 dissection du corps 30
 masraḥa 22
 structure de surface 21
 structure profonde 21
Bazié, Isaac vii
de Beauvoir, Simone 13
 binarisme oppositif 13
Bhabha, Homi 138
 positionnement *in-between* 138
binarisme oppositif 13, 56, 111
biologique 151
 anonymat 80
 côté 16
 déterminisme 12
 dimension 34
 donné 12, 167
 existence 34, 148, 151, 163
 sphère 34
Biṭār, Hayfā’ ix, 7, 12, 16, 18, 112, 114, 118, 119, 125, 128, 129, 154, 155, 158, 159
 Dağıġ al-ġasad ix
 Imra’a min hādā al-‘aṣr 7, 18, 112, 115, 116, 120, 131, 132, 133, 142, 154, 158, 163
 Qabū al-‘Abbāsiyyīn 114, 155
Black Feminism 14
body politics 8
Bottiroli, Giovanni 147
Bouhdiba, Abdelwahhab 3
 La Sexualité en Islam 3
Bourdieu, Pierre 9
Boustani, Sobhi
 Desire, Pleasure and the Taboo New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature 4
Braidotti, Rosi 15, 116, 145, 167
 sujet nomade 15, 167
Butler, Judith 13, 14, 29, 151
 performativity 13, 151
 processus d’assujettissement 29

- Butler, Judith (cont.)
Queer Studies 13
 sujets abjects 13
- Cavarero, Adriana 14
- censure 137, 145
 censurer 20
- centre 13
- chair 48, 82, 93
- champ
 culturel 6
 littéraire 1
 syrien viii, 1, 8
 politique 6
 socio-politique syrien 8
- Chebel, Malek 4
Le Corps en Islam 4
- Chemello, Adriana 116
- chosification 23, 44
- Cixous, Hélène 11, 14, 59, 119
 écriture féminine 11, 59, 119
- classe sociale 105, 121, 150, 162
- clientélisme 7, 20
- Colette 12
- collectivité 3, 6, 7, 52, 82, 126, 154, 155, 165
 collective
 composante 71, 168
 dimension 71, 78, 141, 150, 153, 156
 identité 4, 64, 75, 111, 143, 144, 148, 159,
 163
 idéologie 9
 instance 7, 36, 64, 152, 167
 morale 76
 pensée ix
 pulsion 66
 représentation vii
- colonialisme 9
- communauté ix, 6, 7, 17, 64, 65, 66, 69, 70,
 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83,
 89, 96, 126, 127, 155, 165
- communautaire
 contrôle 64, 66, 168
 dimension 76, 80
 espace 75
 instance 17
 logique 72, 82, 80, 82, 163
 milieu 80
 vie 82
- confessionnalisme 17, 36, 38, 84
- conformation 34, 168
- Connell, R.W. 41, 45, 63, 160
 masculinité hégémonique 41
multiple masculinities 160
- construction 5, 9, 12, 14, 16, 151
 abstraite 50
 constructiviste
 approche 13, 16, 151
 de la différence 52
 de la féminité 112
 de la masculinité 40
 discursive 12
 du langage 14, 151
 linguistique 14
 sociale 5, 9, 12, 14, 151
 socio-culturelle 16
 socio-historique 12
 symbolique 5, 12
- consommerisme ix, 125
 consommation
 société de 124
 consumériste 125
- Corbin, Alain vii
Histoire du corps vii
- corps
 alimentation 30
 cerveau 26
 cheveux 153
 clitoris 59, 157
 cordon ombilical 69, 71
 cou 77
 défécation 32,
 doigts 58, 94, 107
 écume 95
 langue 58
 lèvres 45
 du vagin 58, 59, 157
 main 45, 105
 membrane 157
 membre 32, 45, 92, 107
 membres 95
 menstrues 73
 miction 31, 32
 narines 26
 nez 26
 peau 95, 105
 pénis 92

- phallus 72, 93, 96
 placenta 69
 poils 26
 pubis 58, 157
 règles 71, 72, 73, 77
 rides 51
 salive 95
 sang 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 157
 sécrétions 30, 31, 32, 95
 nasales 29, 30
 vaginales 58, 157, 158
 sein 58, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 153
 sperme 45, 75, 95
 tête 65, 67, 69, 71
 thorax 51
 utérus 71
 vagin 79, 157
 ventre 58
 viscosité 58, 59, 157
 yeux 51
 couleur 65, 105
 blanche 105
 céleste 157
 noire 81, 105
 orange 73,
 poétique des 73
 rouge 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 77, 78,
 79, 157
 symbolique des 66
 verte 81
 Courtine, Jean-Jacques vii
 Histoire du corps vii
 coutume 9, 16, 17, 36, 38, 45, 62, 63, 64, 66,
 71, 72, 73, 74, 76, 128, 154, 157, 163, 165
Cultural Studies 14

 al-Dahabī, Ḥayrī 6
 déconstruction 12, 15, 150, 164
 dédoublement 30, 123, 129
 dégoût 44, 45, 46, 53, 93, 95, 154, 162, 163
 dépérissement 50, 54, 55
 désagrégation
 de la subjectivité 48, 168
 du sujet 16, 20, 29, 33, 34, 48, 53, 168
 déshonneur 71, 73, 74, 80, 163
 déshumanisation 44
 déshumanisé 16
 désir ix, 3, 4, 5, 6, 18, 38, 44, 48, 50, 53, 55, 58,
 60, 71, 77, 85, 86, 87, 89, 90, 97, 98, 99,
 102, 107, 108, 114, 121, 122, 125, 127, 129,
 144, 148, 155, 156, 158, 159, 161
 désubjectivation 56
 désubjectivé 57
 devenir 121, 150
 féminité en 164
 homme en 164
 masculinité en 164, 165
 parcours de 116, 128, 131, 133, 134, 136, 139,
 141, 142, 143, 147, 155, 156, 166
 personnage en 157
 processus de 118, 125, 138, 140, 146, 148, 156
 roman du 116
 déviance 37, 85, 86
 dictature 9, 74, 76
 dictatorial
 régime 17, 42
 du moi 20
 diégèse 22
 différence 5, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 34, 35, 45, 48,
 50, 52, 53, 55, 59, 60, 61, 71, 81, 105, 107,
 121, 138, 143, 145, 148, 150, 151, 154, 155,
 160, 161, 164, 165, 166, 167, 169
 de la femme 163
 du féminin 34
 du sujet postcolonial 148
 féminine 18, 57, 58, 74, 79, 80, 99, 100, 110,
 111, 147, 148, 150, 154, 157
 individuelle 40, 71, 149, 150, 164, 167
 sexuelle 11, 52
 théoriciennes de la 14, 99, 119
 théorie de la 15
 discours 4, 13, 14, 48
 direct 47
 du pouvoir 14
 indirect libre 28
 occidentaux 4
 orientaliste 4, 15
 phallogocentrique 56
 dissection
 du corps 30
 dissonance 21
 distance 21, 22
 domination ix, 18, 42, 44, 89, 90, 91, 93, 98,
 99, 104, 105, 111, 161, 164
 logique de 18, 47, 89, 92, 100, 102, 103, 105,
 108, 110
 masculine 108
 rapports de ix

- Duras, Marguerite 12, 135
- écriture féminine 10, 11, 59, 119
- égalité 15
- égorgement 66, 72, 76, 78
- émancipation 128, 152
- émasculatation 92
- érection 32, 93
- érotisme 59, 111
- autoérotisme 106, 107
- érotique
- dimension 100
- expérience 18, 99, 100, 102, 133, 139, 140
- formation 106
- imaginaire 57
- jeu 44, 92, 103, 155
- littérature 6, 136, 140, 156, 157
- relation 86, 88
- symbolique 141
- érotiques
- textes 18, 133, 135, 138, 140, 143, 148
- érotologie 134
- homoérotique
- relation 89
- kutub al-bāh* 134
- essentialiste
- approche 15, 16, 151
- définition 40
- excitation 32, 44, 124, 158
- exploitation 89, 98, 129
- expropriation
- du corps 62
- du langage 34
- fantastique 65
- dimension 82
- registre du 65, 68, 70, 80
- univers 83
- Faqir, Fadia 10
- féménisation 46, 47
- féménisé 47, 111
- féministe
- approche 151
- critique 2, 12, 82
- lutte 155
- penseuse 167
- question 153
- féminité 15, 17, 18, 37, 40, 45, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 63, 82, 90, 98, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 121, 124, 125, 127, 131, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 164, 165, 167, 168
- en devenir 164
- femme
- neuve 153
- rebelle 114, 131, 153, 154, 155
- stéréotypée 153, 154
- victime 125, 131
- focalisation 89
- Foucault, Michel 29, 133, 167
- ars erotica* 133
- pratique des plaisirs 121
- fragmentation 16, 23, 37, 51, 163, 168
- du corps 16, 20, 29, 30, 31, 33, 34, 53, 95, 168
- du masculin 34
- al-Ġaḥiḥ 134, 135
- Ġarrāḥ, Amal 159
- al-Riwāya al-mal'ūna* 159
- Genet, Jean 12
- Genette, Gérard 22
- diégèse 22
- mimésis* 22
- mimétique 22
- genre viii, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 34, 63, 105, 111, 148, 150, 151, 160
- études de 2, 12
- hiérarchisation de 88, 90, 98, 105, 114, 124, 132, 155, 157, 160, 161, 165
- organisation de 98
- rapports de 18, 47, 95, 112
- relations de ix, 62, 63, 95, 156
- rôles de 17, 18, 37, 42, 45, 52, 60, 84, 87, 89, 90, 113, 143
- gestuelle 25, 31
- Ghazoul, Ferial J.
- Arab Women Writers A Critical Reference Guide 1873-1999* 2
- globalisation ix
- Griffin, Susan 82
- grossesse 58, 153
- Ḥaddād, Fawwāz 6
- Hadidi, Subhi 114
- rebellious woman* 114
- al-Ḥaffār al-Kuzbarī, Salmā 151, 158
- ʿAynān min Iṣbīliya* 158

- Ḥalifa, Ḥalid 2
Lā sakākin fi maṭābiḥ ḥādīhi al-madīna 2
- hammam 100, 101, 103
- Haraway, Donna 15
 savoirs situés/placés 15
- Ḥartaš, Fayṣal 6
Kitābat al-ġins 6
- Ḥasan, Mahā 1, 7, 8, 12, 16, 17, 62, 63, 82
Banāt al-barārī 7, 17, 62, 63, 64, 66, 74, 82,
 90, 127, 155, 157, 163, 164, 165
Ṭubūl al-ḥubb 1, 8
- Ḥaydar, Ḥaydar 24
- hétérosexualité 5, 13
 hétérosexuel
 modèle 113, 156
 hétérosexuelle
 liaison 89, 98, 99
 norme 5, 55, 87
 pratique 85
 relation 18, 86, 88, 91, 98, 99, 100, 105,
 107, 108, 110
- al-Ḥirz, Ṣabā 86
al-Āḥarūna 86
- homosexualité 3, 85, 99
 homosexuelle
 identité 98, 108
 pratique 85
 relation 85, 102
- honneur 62, 63, 64, 66, 73, 74, 79, 82, 165
 code de 82
 crime de 17, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71,
 73, 74, 78, 80, 81, 82, 165
- hooks, bell 15
- al-Ḥūrī, Colette 63, 151, 153
- hybridation 139
- hyperréalisme 22
- Ibrāhīm, Ṣun‘ Allāh 30
al-Laġna 30
- identité 15, 16, 18, 52, 58, 79, 82, 93, 113, 114,
 115, 116, 118, 121, 124, 131, 133, 134, 137,
 138, 144, 145, 147, 149, 154, 156, 160, 163,
 164, 166, 168
 collective 4, 64, 75, 111, 143, 144, 148, 159,
 163
 du sujet 9, 12, 13, 85, 138
 du sujet postcolonial 138
 féminine ix, 128
 fluide 15
 homosexuelle 98, 108
 individuelle 4, 5, 9, 12, 61, 64, 75, 111, 143,
 144, 159, 163, 169
 sexuée 15, 80
 sexuelle 5, 15, 85, 99, 121
 sexuelle non-normative 3
- idéologie ix, 7
 de l’Islam politique 7
 nationaliste 7
- al-Idlibī, Ulfat 152
- impuissance 32, 129, 164
- incarné
 personnage 8, 12, 148, 167
 sujet 14, 167
- instinct 32, 44, 56, 110, 125, 128, 142, 154, 161,
 163
- institutions totales 37
- intergénéricité 39
- intertextualité 39, 134, 135, 136
- intimité 19, 21, 25, 44, 168
 intimes
 parties 51, 157, 158
 relations 17, 18, 19, 37, 63, 84, 89, 93, 110,
 111, 116, 132, 153
- Irigaray, Luce 11, 14, 59, 119
 écriture féminine 11, 59, 119
- Jehlen, Mira 131
- jouissance 17, 18, 27, 32, 42, 48, 53, 61, 66, 76,
 78, 79, 82, 105, 107, 147, 148, 161, 166
 féminine 43, 48, 57, 58, 59, 75, 79, 143, 148
- Kempf, Roger vii
- Khalaf, Samir 122
- Kilpatrick, Hilary 6
*Love and Sexuality in Modern Arabic
 Literature* 4, 6
- Lacan, Jacques 147
- Lagrange, Frédéric 4
Islam d’interdits, Islam de jouissance 4
- lesbianisme 99
- Lorde, Audre 59, 111
 érotisme 59, 111
- MacKinnon, Catharine A. 98
- maladie 18, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121
 cancer 38, 60, 113, 118
 chimiothérapie 113, 120, 121, 125

- Manşūr, Ilhām 86
 Anā hiya anti 86
maqāma 135
 marge 13
 masculinité 5, 15, 17, 18, 32, 35, 37, 40, 41, 43
 abstraite 45, 50, 52, 164
 animalisée 161
 brutale 44, 165
 (*dis*)oriented 129
 dominatrice 93
 en devenir 164, 165
 hégémonique 41, 42, 90, 91, 161, 164
 monolithique 15, 17, 45, 52, 97, 150, 164
 multiple 160
 normative 92, 164, 168
 paradoxe 129
 virile 50, 92
 vulnérable 164
 Massad, Joseph A. 4
 Desiring Arabs 4
 masturbation 58, 95, 106, 158
 Meari, Lena 8
 *Rethinking Gender in Revolutions and
 Resistance Lessons from the Arab
 World* 8
 mémoire 26, 48, 52, 115, 119, 121
 corporelle 89
 du corps 18, 117
 individuelle 114
 mépris 93, 124, 163
 merveilleux 67, 81
 Messerschmidt, James W. 41, 45, 63, 160
 masculinité hégémonique 41
 métasexuelle
 catégorie 45, 164
Mille et une nuits 135, 136
 Minh-ha, Trinh T. 15
 minorités
 statut des 17, 36
 modernité 112, 113, 115, 121, 122, 123, 125, 128,
 131, 132
 Mohanty, Chandra T. 15
 Muraro, Luisa 14

 al-Nafzāwī, Muḥammad 134, 135
 al-Rawḍ al-‘aṭir fī nuzhat al-ḥāṭir 134
 al-Na‘īmī, Salwā 2, 7, 11, 12, 16, 18, 39, 133, 134,
 137, 141, 145

Burhān al-‘asal 7, 18, 39, 133, 134, 135, 136,
 137, 138, 141, 148, 156, 157, 166, 168
Šibh al-‘azīza al-‘Arabiyya 1
 naissance 60, 67, 68, 72, 76, 77
 nature 55, 64, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82
 naturel
 élément 76, 80
 environnement 63
 milieu 80
 naturelle
 dimension 76, 78, 82
 symbolique 82
 nausée 44, 154, 162, 163
 négociation ix, 7, 66
 népotisme 7
nikāḥ al-mut‘a 141

 objectivation 48, 56, 71, 161, 164
 odeur 26, 56, 78, 79, 89, 95, 100, 102, 103, 104,
 162
 oppression 11, 14, 17, 48, 62, 63, 64, 82, 148,
 153, 154, 155, 159, 160, 161, 168
 orgasme 56

 patriarcat 9
 patriarcal
 contexte 71
 modèle 52, 111
 pouvoir 17
 système 16, 17, 40, 41, 42, 45, 47, 53, 60,
 62, 63, 86, 89, 90, 91, 93, 129, 148
 patriarcale
 norme 11
 pensée philosophique 82
 société 46, 95, 96, 98, 124, 152
 structure 63
 performance 13, 14, 156
performativity 13, 151
 personnage
 absent 20
 absolu 20
 incarné 8, 12, 148, 167
 -type 21, 136
 personnification 35, 58, 107, 119
 physiologie 29
 physiologique
 dimension 161
 fonction 16, 20, 29, 30, 31, 33, 163, 168

- sphère 29
- plaisirs 4
pratique des 18, 121, 122, 133, 136, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 166
- polyphonie 40
polyphonique
roman 39
- positionnement
in-between 138, 139, 145, 148
- Postcolonial Studies* 14
- Pratt, Nicola 8
Rethinking Gender in Revolutions and Resistance Lessons from the Arab World 8
- prison 37, 38, 39, 42, 43, 45, 46
- puissance 33, 35, 129
- al-Qadi, Iman 114, 151, 152, 153, 155
femme neuve 153
femme rebelle 153
femme stéréotypée 153
rebellious woman 114
- Queer Studies* 5, 13
- al-Rāhib, Hānī 24
- Reda-Mekdashī, Hasna
Arab Women Writers A Critical Reference Guide 1873–1999 2
- remémoratif
processus 115, 118, 119, 121, 130
- répression 17, 20, 33, 34, 36, 37, 38, 41, 45, 46, 47, 48, 55, 59, 60, 62, 74, 83, 84, 95, 99, 123, 137, 154, 156, 161, 166, 168
- répulsion 45, 124, 125, 153, 163
- résistance 8, 9, 48, 58, 59, 124, 137, 145
- Rich, Adrienne 15, 167
politique de l'emplacement 15
- riḥla* 135
- risāla* 135
- al-Sa'dāwī, Nawāl 63, 153
- el-Said, Maha 8
Rethinking Gender in Revolutions and Resistance Lessons from the Arab World 8
- Sakākīnī, Widād 151
- al-Sammān, Ġāda ix
Beyrouth 1975 viii
- al-Samman, Hanadi 5, 85, 86, 137
- satisfaction 53, 59, 89, 97, 110, 111, 128
- de Saussure, Ferdinand 33
- savoirs situés/placés 15
- al-Šayḥ, Ḥanān 86
Misk al-ġazāl 86
- Scarry, Elaine 33
- sexe viii, 12, 13, 14, 15, 150, 151
premier 50
- sexualité viii, 3, 4, 5, 6, 11, 18, 48, 59, 89, 91, 98, 99, 121, 122, 123, 134, 136, 151
déssexualisé
sujet 13, 14
déssexualisée
catégorie 151
hétéronormative 13
- Siris, Nihād 2
al-Šamt wa-l-ṣaḥab 2
- souffrance 27, 39, 59, 64, 70, 71, 76, 78, 80, 103, 107, 108, 114, 118, 130, 154, 158, 161, 164
- soumission 29, 44, 92, 93, 98, 107, 108, 110, 111, 168
- Spillers, Hortense J. 48
chair 48
- Spivak, Gayatri Chakravorty 14
- subjectivation 9, 53, 56, 121
parcours de 17, 155
processus de 5, 8, 9, 16, 29, 32, 35, 60, 95, 148, 150, 164, 167, 168
- subjectivité 31, 33, 44, 48, 128, 138, 168
- Sulaymān, Nabil 39
- Sūsū, Nahla 6
- al-Suyūfī 135
- symbolique 11, 65, 66, 73, 80, 82, 120, 148, 157
alternative 108
dominante 108
érotique 141
féminine 65, 71, 145
masculine 148
- Testa, Enrico 20
personnage absolu 20
- al-Tifāšī 135
- Todorov, Tzvetan 136
fantastique 65
merveilleux 67, 81
Mille et une nuits 136

- torture 33, 47, 164
- tradition 16, 62, 63, 64, 66, 71, 73, 74, 76, 89,
113, 115, 121, 124, 128, 131, 132, 134, 135,
141, 163
- uniformisation 5
- universalisme 12
- Vauthier, Élisabeth 1, 19, 105, 135
*La Création romanesque contemporaine en
Syrie de 1967 à nos jours* 1
- vieillesse 49, 50, 95, 165
- Vigarello, Georges vii
Histoire du corps vii
- viol 46, 47, 48, 97, 155, 158
- violence ix, 14, 17, 18, 27, 41, 44, 45, 46, 47, 53,
72, 82, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 105,
107, 108, 110, 128, 137, 154, 155, 161, 163,
164, 165, 168
- virginité 62, 66, 71, 72, 73, 74, 82, 127, 155, 157,
159, 163
- virilité 66, 124, 129, 154, 159, 164
- Wannūs, Dīma 7, 12, 16, 19, 20, 21, 22, 25, 27,
31, 34, 62, 168
Kursī 7, 16, 19, 29, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 48,
53, 62, 94, 105, 157, 160, 163, 168
- Woolf, Virginia 10
Femme et roman 10
- Yāsīn Ḥasan, Rosa 7, 12, 16, 17, 27, 36, 39, 40,
42, 45, 49, 52, 53, 54, 59, 62, 84, 166
Ḥurrās al-hawā' 7, 17, 27, 36, 37, 39, 41, 42,
45, 48, 53, 57, 62, 84, 94, 105, 155, 156,
157, 162, 164, 165
- Yazbik, Samar 7, 8, 12, 16, 17, 27, 84, 86, 87,
88, 92, 98, 101, 108, 110
Rā'iḥat al-qirfa 7, 17, 27, 84, 87, 88, 90, 95,
98, 100, 105, 108, 142, 155, 157, 158, 161
- Zeydan, Joseph T. 2, 63
*Arab Women Novelists The Formative Years
and Beyond* 2