

Sylvana El-Khoury

**DES RECITS «MINORITAIRES» DANS L'UNIVERS ROMANESQUE  
DE 'ALAWIYYA ŞUBĤ<sup>1</sup>  
ON "MINORITY" STORIES IN THE FICTIONAL UNIVERSE  
OF 'ALAWIYYA ŞUBĤ**

RÉSUMÉ: Cet article explore dans les écrits de la romancière libanaise 'Alawiyya Şubĥ, le rapport pouvoir/parole comme lieu d'élaboration d'un récit «minoritaire». Un récit qui défait la subalternité liant la figure d'une narratrice à celle d'une romancière qui voudrait raconter son histoire. Est posée une série de questions sur la représentation des femmes et la possibilité qu'elles ont de prendre ou non la parole et de se faire entendre. Mais aussi sur le rôle de l'intellectuel et sa relation avec le sujet/objet qui le charge de la transmission de son témoignage et sur le risque de reproduire dans cette relation le schéma d'hégémonie patriarcale à laquelle ces femmes tentent d'échapper.

Mots clés: 'Alawiyya Şubĥ. Roman libanais. Subalternité. Ecriture minoritaire. Parole. Domination.

ABSTRACT. This article explores in the writings of the Lebanese novelist 'Alawiyya Şubĥ, the power/speech relation as a site for the elaboration of a "minority" narrative. A narrative that undoes the "subalternity" linking the figure of a narrator to that of a novelist who wants to tell her story. A series of questions is asked about the representation of women and their ability to speak, or not, and be heard. But also on the role of intellectuals and their relationship with the subject/object which charges them with the transmission of his testimony and on the risk of reproducing in this relationship the pattern of patriarchal hegemony from which these women are trying to escape.

Keywords: 'Alawiyya Şubĥ. Lebanese novel. Subalternity. Minority writing. Speech. Domination.

---

<sup>1</sup> Cet article reprend et remanie certains passages de ma thèse de doctorat soutenue en 2017 sous le titre «Parole, corps et pouvoir dans les romans de 'Alawiyya Şubĥ» sous la direction de Mme Heidi Toelle.

*Tant que le lion n'aura pas appris à écrire, les  
histoires de chasses seront toujours à la gloire  
du chasseur.*

Nozipo Maraire<sup>2</sup>

*Écris-toi: il faut que ton corps se fasse  
entendre*

Hélène Cixoux<sup>3</sup>

Née à Beyrouth en 1955, ‘Alawiyya Ṣubḥ publie en 1986 son premier ouvrage qui est un recueil de nouvelles intitulé *Nawm al-ayyām*<sup>4</sup> (*Le sommeil des jours*). 16 ans plus tard, en 2002, elle publie son premier roman, *Maryam al-ḥakāyā*<sup>5</sup> (*Marie des récits*). Sur une période qui s’étend du début du XX<sup>e</sup> siècle au début des années 90, au lendemain de la fin de la guerre civile libanaise, le roman met en scène, dans une série de portraits enchevêtrés, trois générations de femmes et d’hommes, mais surtout de femmes issues des milieux populaires du Sud du Liban et immigrées à Beyrouth au début des années 40. D’une part, les histoires de quatre amies: Maryam, Ibtisām, Yāsmīn et ‘Alawiyya qui ont cru un

---

<sup>2</sup> Nozipo Maraire, *Souviens-toi, Zenzélé*, roman tr. de l’anglais (Zimbabwe) par Marie-Claude Peugeot, Paris, Albin Michel, 1996, p. 118.

<sup>3</sup> Hélène Cixoux, «Le rire de la Méduse», *L’ARC*, N° 61, Paris, 1975, p. 45.

<sup>4</sup> ‘Alawiyya Ṣubḥ, *Nawm al-ayyām*, Mou’assasat al-abḥāṭ Al-‘arabiyya, Beyrouth, 1986.

<sup>5</sup> ‘Alawiyya Ṣubḥ, *Maryam al-ḥakāyā*, Dār al-ādāb, Beyrouth, 2002.

jour trouver l'amour, la liberté et un semblant de maîtrise sur leurs propres corps, avant que la guerre et la société patriarcale ne viennent mettre fin à leurs tentatives d'émancipation. Ainsi, elles racontent leurs échecs, déceptions, résignations et cette grande fatigue qui leur ôte tout désir de continuer à lutter. Reste le repli sur soi comme ultime stratégie de survie et une amertume à se voir reproduire le destin de leurs mères et grands-mères auquel elles ont en vain tenté d'échapper. D'autre part, et dans une sorte de parallèle éloquent, on suivra l'histoire de leurs aïeules qui ont essayé, en leur temps, de survivre à la violence d'un quotidien assiégé par les tabous: Faṭma, Nazīha, Runjus, Sumayya, Umm Ṭalāl... Ainsi s'établit dans ce va et vient entre deux temps et deux générations, une sorte de «généalogie féminine»<sup>6</sup> comme l'appelle Luce Irigaray, qui vise à restaurer la parole de ces femmes sans cesse étouffée par l'ordre patriarcal et à reconstituer leur identité sans cesse réprimée.

Le récit s'ouvre sur Maryam, la narratrice principale, qui annonce sa décision de raconter elle-même son histoire et celle de ses voisins, amis et aïeuls après avoir attendu en vain qu'elle soit écrite dans un roman par son amie 'Alawiyya et mise en scène dans une pièce de théâtre par son ami Zuhayr. En effet, 'Alawiyya a perdu son manuscrit et Zuhayr a sombré dans la folie; l'échec

---

<sup>6</sup> Luce Irigaray, «Le corps-à-corps avec la mère», in *Le corps-à-corps avec la mère*, Pleine lune, Ottawa, 1981, p. 30.

de ces deux projets va pousser Maryam à retrouver la maîtrise sur sa propre parole. Elle va donc parler elle-même d'elle-même, avant de s'envoler vers le Canada pour se marier à Amīn, le même homme dont elle avait, 25 ans auparavant, refusé la première demande en mariage. Elle qui voulait se marier par amour à un homme qui ne fût pas de sa famille, se retrouve en quelque sorte au même point de départ.

Mais ce qui semble être au premier abord une capitulation ou une fuite en avant, ne l'est pas tout à fait. En décidant de partir, Maryam effectue une sortie, une échappée du système patriarcal, qui, jusqu'alors, la tenait dans la passivité, l'attente et le mutisme. Et c'est dans cet écart, cet espacement créé par la seule décision de partir que la parole survient comme ultime geste émancipateur. Ainsi Maryam va récupérer cette sorte de «procuration» qu'elle a faite à 'Alawiyya et Zuhayr pour parler à sa place et en son nom et décide de raconter elle-même son histoire sans médiation: d'objet, elle redeviendra ainsi sujet de sa propre histoire. Ce geste doublement transgressif lui permet à la fois de sortir de l'attente, cette zone atemporelle dans laquelle les femmes ont de tout temps été confinées, et d'échapper à la mort, au mutisme et à l'oubli. Trois thématiques intimement liées au sein du roman et qui se déroulent dans une seule et même perspective. La parole qui jaillit n'est plus alors un simple exutoire mais un

parler qui s'installe et qui s'inscrit à la fois dans le temps et sur le papier parce que, comme on le verra plus tard dans l'analyse, le parler de Maryam redéclenchera chez 'Alawiyya, le personnage, une nouvelle écriture redevenue désormais possible et légitime.

En 2006, Şubḥ publie son deuxième roman, *Dunyā*<sup>7</sup>, pour lequel elle reçoit le prix Sultān Qābūs à Oman la même année. Dans ce roman, elle se meut dans le même univers que celui de *Maryam al-ḥakāyā*. Plus abouti sans doute en ce qui concerne certains thèmes qu'elle avait traités dans son premier roman, celui-ci avance néanmoins dans le sillage du précédent. Si *Maryam al-ḥakāyā* suit le parcours de la génération de l'auteure pendant la guerre, *Dunyā* traite essentiellement de ce qu'il est advenu à cette même génération après la guerre. Et le bilan plutôt amer se révèle dès le titre: en effet, le prénom du personnage principal *Dunyā*, veut aussi dire «Monde» et «Vie» et peut équivaloir à l'exclamation «O Tempora, o Mores!» en ce qu'elle exprime une indignation mi-ironique mi-fataliste face aux rêves brisés de toute une génération qui a essayé d'échapper sans succès à la destinée de ses parents et grands-parents.

L'intrigue principale se déroule à Beyrouth, cette ville devenue après la guerre un énorme «night-club», comme la décrit la narratrice, alors qu'elle

---

<sup>7</sup> 'Alawiyya Şubḥ, *Dunyā*, Dār al-ādāb, Beyrouth, 2006.

portait jadis, tel un arbre à vœux hindouiste, toutes les causes du monde. À Beyrouth donc, dans un immeuble bâti dans les années cinquante et qui va bientôt être démoli, vivent Dunyā avec Mālik, son mari tétraplégique, Firyāl et sa vieille mère, Umm Tawfīq, Rose, Maguy et bien d'autres. Et ces femmes se réunissent régulièrement pour parler, pour raconter leurs histoires ainsi que celles de leurs mères et grands-mères. Elles parlent pour retrouver un semblant de maîtrise sur leur propre vie. Elles parlent pour vaincre la mort par la parole et les histoires, tout comme Sa'diyya, cette aïeule qui a échappé à la terreur de son mari en inventant l'histoire d'une chevauchée nocturne au dos d'une hyène. Et dans les histoires, les personnages naissent de nouveau, échappent à leurs destins et conditions de soumission et retrouvent une liberté tant désirée. C'est ce que faisait 'Abdallāh le conteur, l'oncle de Dunyā, qui changeait les destins des personnages de ses contes pour les sauver d'une mort qui les guettait dans un quotidien ponctué par les crimes d'honneur et les vengeances tribales. Mais si ces femmes parlent, c'est parce qu'elles réussissent à créer autour d'elles une zone entièrement féminine. Ainsi, on remarque que leurs langues ne se délient qu'en l'absence de l'autorité masculine, et les désirs de toutes sortes se laissent alors éclore. À l'image de Sumayya, l'une des tantes de Dunyā qui, à la mort de son mari, retrouvera le goût de la parole, mais aussi celui de la nourriture,

savourant désormais son plat préféré que son mari, de son vivant, lui interdisait de préparer sous prétexte qu'il n'était pas de son goût. De même pour Umm Ṭalāl qui, si elle parle en présence de son mari, c'est qu'il est désormais faible et diminué et a perdu son autorité. Ou bien, quand Sa'diyya prend la parole pour raconter aux voisins son périple nocturne sur le dos de l'hyène, son mari quitte de lui-même la maison, percevant cette parole comme une atteinte directe et intolérable à son autorité.

Et toutes ces histoires viendront hanter les rêves d'une romancière à la présence incertaine, qui vit dans le même immeuble et communique avec les autres personnages par rêves interposés. Dans ce jeu de miroirs où les personnages s'identifient et dont les traits s'entremêlent jusqu'à la confusion totale, Dunyā ne sait plus qui elle est: la romancière ou bien Firyāl? Ou peut-être ne sont-elles toutes qu'une seule et même femme, et leurs histoires une seule et même histoire qui ne cesse de se répéter? Celle de paroles enfouies, de corps confisqués et de rêves meurtris. Mais ces histoires ont aussi valeur de témoignage sur un monde qui n'est plus. Et cet immeuble qui va bientôt être démoli devient le symbole d'une ville s'effaçant peu à peu avec ses points de repères, pour laisser la place à une nouvelle Beyrouth à laquelle Dunyā et ses voisins sentent qu'ils n'appartiennent plus.

Un troisième roman, *Ismuhu l-ġarām*<sup>8</sup> (*Cela s'appelle l'amour*) paraît en 2009. Il raconte l'histoire de Nahlā, une femme dans la cinquantaine atteinte de la maladie d'Alzheimer, et qui après avoir disparu quelques jours avant la guerre de juillet 2006<sup>9</sup>, revient sous la forme d'un fantôme insistant pour inciter une romancière du nom de 'Alawiyya à raconter son histoire.

Et cette romancière inaugure la narration en se «réveillant» pour écrire. L'écriture se conçoit donc dès le début comme un sursaut de conscience, mais surtout comme un processus de connaissance: on n'écrit pas sur les autres parce qu'on les connaît, mais pour essayer de les connaître. Mais aussi pour tenter de les sauver de la mort, symbolisée ici par la guerre, et de l'oubli représenté par la perte de la mémoire. L'enjeu est donc double, parce que l'absence de Nahlā est double, elle aussi: son absence d'elle-même et de sa mémoire rongée par la maladie et son absence physique des autres. Or raconter son histoire, c'est restituer une mémoire aussi bien personnelle que collective et résister aux dégâts de la mort et de l'oubli.

Tout au long des 17 chapitres, on suivra l'histoire de Nahlā et de ses quatre amies d'enfance, Su'ād, 'Azīza, Nadīn et Hudā dans leurs trajectoires pleines

---

<sup>8</sup> 'Alawiyya Ṣubḥ, *Ismuhu l-ġarām*, Dār al-ādāb, Beyrouth, 2009.

<sup>9</sup> Guerre de 34 jours survenue après un accrochage à la frontière entre l'armée israélienne et le Hezbollah.

d'embûches vers une liberté du corps et de l'esprit dans une société patriarcale qui multiplie les moyens de maîtriser les corps des femmes et leurs paroles. Toutes ont la cinquantaine passée, sont issues du même village et avaient émigré avec leurs familles à Beyrouth à l'adolescence. Le texte décrit comment elles dépasseront au fil des années et des expériences leur rapport au corps initial, empreint de peur, de déni et de culpabilité, pour le vivre pleinement dans ses choix les plus divers qui vont de l'homosexualité féminine à la prostitution en passant par l'infidélité entre époux. On les verra redéfinir la relation amoureuse appréhendée désormais hors des normes traditionnelles du mariage, de la fidélité et du rôle de la femme dans le couple, fixées par la société et la religion. Normes entretenues, la plupart du temps, par les femmes elles-mêmes, mères, tantes ou grands-mères, qui veilleront dans des appels à l'ordre constants à ce que leurs filles restent soumises à l'ordre patriarcal, une soumission présentée comme condition valorisante pour toute femme qui se respecte.

L'œuvre de Şubḥ s'inscrit au croisement de deux histoires: celle d'une littérature libanaise féminine moderne qui a commencé dans les années 1960 avec Laylā Ba'albakī (née en 1936) et son célèbre roman *Anā Aḥyā* (*Je vis*, 1958), et celle de la littérature libanaise de la guerre et de l'après-guerre qui a tenté d'interroger l'impact de ces événements sur les individus. Une littérature

qui a connu, tant sur le plan des contenus que sur celui des formes, un éclatement des genres, des structures narratives et du langage.

Sans former une véritable trilogie, les trois romans sont intimement liés par leur univers, les thématiques principales et les techniques narratives. Ils suivent, en effet, le parcours de la génération qui avait 20 ans à la veille de la guerre (génération qui est aussi celle de l'auteure) et décrivent la manière dont cette guerre a façonné le rapport de cette génération au monde et a réécrit son destin aussi bien personnel que collectif.

Sur le plan technique, les romans troquent la linéarité narrative traditionnelle contre la technique des récits enchâssés et empruntent à la culture de l'oralité et des contes populaires. L'écriture fait la part belle à un langage cru et débridé où sexualité, violence et autres tabous sont énoncés d'une manière directe et mis dans la bouche des personnages dans un dialecte à la charge orale évidente: un dialecte que l'auteur réussit à garder presque brut et à transmettre dans son authenticité avec rythme, tonalité et accent. En somme, on est face à une œuvre qui tente aussi bien dans la forme que dans le fond de se libérer de deux hégémonies: celle du modèle narratif occidental classique dominant dans le paysage romancier arabe et celle du discours masculin sur le corps des femmes. Sans s'essayer à une quelconque expérimentation de style, l'œuvre de Şubḥ se

place dans le sillage des *Mille et une Nuits* et tente de retrouver dans l'écrit l'authenticité de l'oral, et d'insuffler dans la narration un point de vue éminemment féminin, pour dénoncer une société patriarcale et guerrière qui n'a de cesse d'asservir les femmes et d'étouffer leurs corps et leurs paroles.

Dans ce qui suit, nous allons démontrer comment les deux premiers romans, *Maryam al-ḥakāyā* et *Dunyā*, œuvrent pour l'élaboration d'un récit échappant à l'hégémonie masculine et patriarcale, un récit qui permet à cette parole féminine, qui n'est pas pour autant l'apanage des femmes, d'échapper au silence, à la mort et à l'oubli. Pour cela, nous allons nous pencher sur l'influence qu'exerce sur ce récit la position de la narratrice à l'intérieur du récit. Une position dont témoigne à chaque fois la relation qu'entretient la narratrice principale avec la figure omniprésente de la romancière qui tente d'écrire son histoire.

### *Vers un discours minoritaire*

Une constante narrative située au niveau extra-diégétique des textes, se remarque dans les deux romans et conditionne à chaque fois la lecture de l'ensemble du récit: des femmes se rencontrent pour parler. Une narratrice rapporte ces histoires à une romancière (du nom de 'Alawiyya Ṣubḥ) afin qu'elle

les consigne. La romancière échoue à le faire et la narratrice décide alors de raconter son histoire par elle-même. Une fois la voix de la narratrice libérée, la romancière réussit à réécrire son texte. Ce schéma qui se répète dans les deux romans avec, à chaque fois, quelques variations, fait sortir la narratrice de sa position doublement subalterne: en tant que femme dans une société patriarcale, et par le fait que l'«audibilité» de sa parole dépend de l'intellectuelle à qui elle la confie. En outre, ce schéma repense aussi le rôle de l'écriture en invitant à l'élaboration d'une nouvelle écriture décentrée qui épouse le point de vue et la position minoritaires de ses sujets.

Il faut dire, tout d'abord, comme l'explique Abdelfattah Kilito dans son livre *Les Arabes et l'art du récit*<sup>10</sup>, que le procédé narratif qui consiste à présenter le récit comme une réponse à une injonction à raconter faite à l'auteur, fait partie d'une longue tradition littéraire arabe qui conçoit tout discours sur le modèle prophétique. «Lis, au nom de ton Seigneur qui a créé tout»<sup>11</sup>, lit-on dans le texte coranique. De même que le message coranique a été transmis au prophète Muhammad par l'ange Gabriel, les auteurs arabes classiques vont

---

<sup>10</sup> Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Paris, Sindbad-Actes Sud, 2009.

<sup>11</sup> *Le Coran*, trad. Albert de Biberstein Kasimirski, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, XCVI, 1.

présenter leurs œuvres comme une réponse à une sommation faite par un être supérieur qui va commander le discours et/ou l'autoriser. Cette figure a pris, selon les temps, différentes formes: elle a été tantôt un génie inspirateur, tantôt un personnage, lecteur, seigneur ou autre figure d'autorité qui demande à l'écrivain d'être son porte-parole et lui intime l'ordre d'écrire. Bref, que ce soit un ami, un vizir ou autres, c'est toujours une figure d'autorité qui réclame le discours: «On parle, on écrit avec l'autorisation ou sur ordre du roi»<sup>12</sup>, écrit Kilito.

On retrouve le même procédé dans *Les Mille et une Nuits*. Pour pouvoir entamer son récit, Šahrazād avait besoin de l'autorisation du roi. Elle a alors recours à la ruse: elle demande à sa sœur de lui réclamer, une fois chez le roi, de raconter une histoire. Ainsi, elle éveille chez Šahriyār le désir d'écouter l'histoire qui paraît avoir été commandée par lui.

Les romans de Šubḥ reprennent le même *topos* mais pour mieux le détourner: ici, ce n'est pas la figure d'autorité, le représentant du pouvoir, qui va commander le discours, mais le subalterne, le sujet du récit lui-même, avant que sa voix ne vienne prendre le dessus sur celle qui a été investie de la mission de raconter, et, par le même geste, de la transformer.

---

<sup>12</sup> Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, op. cit., p. 17.

Le point de vue ainsi décentré permettra, comme l'a montré Monique Wittig<sup>13</sup> dans *La Pensée straight*, l'émergence d'un discours minoritaire qui échappe à la vision logocentrique du monde, et qui devient «l'axe de catégorisation à partir duquel universaliser.»<sup>14</sup>. Un discours qui vient de la marge et qui, par cette position, ébranle la pensée dominante et dévoile les failles du système en place.

Ainsi est développée, dans les trois romans, une conception de l'écriture qui s'apparente à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent le «devenir-minoritaire» ou le «devenir-animal». Dans ces devenirs, il ne s'agit pas de s'identifier à une minorité et d'agir vis-à-vis d'elle par imitation. Il s'agit plutôt de capter dans son mode d'opérer une intensité et de l'investir dans la création de lignes de fuite. Deleuze explique lui-même ces phénomènes dans une page de ses *Dialogues*:

*Il se peut qu'écrire soit dans un rapport essentiel avec les lignes de fuite. Écrire, c'est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité. Écrire, c'est devenir, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain. C'est devenir autre chose. [...] Tout autres sont les devenirs contenus dans l'écriture quand elle n'épouse pas des mots d'ordre établis, mais trace elle-même des*

---

<sup>13</sup> Cf. notamment Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2007. 1<sup>ère</sup> édition chez Balland, 2001.

<sup>14</sup> Monique Wittig, avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes, Paris, Flammarion, 1982.

*lignes de fuite. On dirait que l'écriture par elle-même, quand elle n'est pas officielle, rejoint forcément des 'minorités' qui n'écrivent pas forcément pour leur compte, sur lesquelles non plus on n'écrit pas, au sens où on les prendrait pour objet, mais en revanche dans lesquelles on est pris, bon gré mal gré, du fait qu'on écrit. [...] En écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas<sup>15</sup>, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies. [...] L'écrivain est pénétré, du plus profond, d'un devenir - non-écrivain<sup>16</sup>.*

Nous allons voir, ci-après, comment se défait dans *Maryam al-hakaya* et *Dunyā* le rapport de subalternité qui lie la narratrice à la romancière, et comment s'effectue le devenir-minoritaire ou le devenir non-écrivain de celle-ci. Comment elle quitte sa position autocentrée pour aller vers ses sujets d'écriture et se voir transformée par eux, et comment elle abandonne le projet d'écrire sur eux pour se laisser écrire avec eux.

### ***Maryam al-ḥakāyā***

Dans ce roman, Maryam, qui se retrouvait régulièrement pendant la guerre avec ses trois copines pour parler, décide, maintenant que la guerre est finie et que chacune de ces femmes s'est éloignée et s'est refermée sur elle-même, de raconter leurs histoires ainsi que la sienne afin de les sauver de la mort et de

---

<sup>15</sup> Souligné dans le texte.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Paris, Flammarion, 1977, pp. 55-56.

l'oubli. Histoires qu'elle a perdu tout espoir de voir un jour écrites dans un livre par la plume de 'Alawiyya, et mise en scène dans une pièce de théâtre par un dramaturge du nom de Zuhayr. Le récit de Maryam est donc un deuxième récit dont la particularité vient surtout du fait qu'il s'affranchit désormais du filtre de l'intellectuel et de sa médiation.

À l'origine donc, 'Alawiyya, une des quatre copines, et Zuhayr, son ami dramaturge, avaient élaboré un projet commun consistant à raconter la guerre à travers l'histoire de Maryam et de l'ensemble de ses voisins, amis et proches. Les deux s'étaient mis d'accord pour entendre ensemble leurs histoires dans un premier temps, avant d'en entamer l'écriture chacun de son côté: 'Alawiyya dans un roman qui débiterait par une virgule et Zuhayr dans une pièce de théâtre qui débiterait par le «wāw», la conjonction de coordination en arabe.

Mais les deux projets se verront voués à l'échec: 'Alawiyya perdra son manuscrit dans la pluie et la boue, et Zuhayr sombrera dans la folie. Et tous les deux disparaîtront après avoir contracté une peur énorme des histoires de ces petites vies qui leur seront parfaitement insoutenables: «Il eut peur de mon

histoire, prit ses papiers et s'en alla en disant: - J'n'ai que faire, moi, de ces paroles de femmes!»<sup>17</sup>

Ce n'est donc pas de n'importe quelle parole que 'Alawiyya et Zuhayr auront peur, mais d'une parole qualifiée péjorativement par ce dernier de «parole de femmes». Parole scandaleuse, qui dévoile les secrets et transgresse les tabous, parole qui jette le trouble et ébranle la loi du père, la loi du silence contre laquelle Maryam s'insurgera en décidant de parler.

Ainsi est scellé l'échec de deux entreprises qui, certes, partent de la différence du genre (homme/femme) mais se rejoignent finalement par leur appartenance à un discours soumis à la loi du silence. Ainsi la virgule et la conjonction de coordination avec lesquelles 'Alawiyya et Zuhayr veulent commencer leurs récits sont les marqueurs de ce lien impossible à couper avec une narration antérieure et transcendantale aux valeurs éminemment logocentriques. Une narration qui n'est pas un début mais un enchaînement. Et c'est Maryam qui optera pour la rupture en entreprenant un récit qui n'est pas un simple substitut du récit «officiel» perdu et non abouti, mais un «autre» récit car,

---

<sup>17</sup> *Maryam al-ḥakāyā*, *op. cit.*, p. 274 (Nous traduisons. Note valable pour toutes les autres citations de l'œuvre de Ṣubḥ).

comme le dit justement Maryam: «Une histoire racontée une deuxième fois devient une autre histoire.»<sup>18</sup>

D'objet d'écriture, Maryam deviendra ainsi «sujet» de cette «autre» histoire qui est la sienne: «Je me suis choisi un autre destin, en dehors de son roman»<sup>19</sup>, dira-t-elle: une mutation plus que symbolique qui déplace le point de vue du récit par rapport à la narration dominante et place le récit de Maryam en dehors du pouvoir et contre lui:

*Je pense que parler ou garder les secrets est en rapport avec la question du pouvoir. Peut-être que ceux qui dissimulent leurs histoires sont soucieux de leur image devant autrui; leur pouvoir vient dans ce cas de l'air énigmatique qu'ils se donnent. Tandis que ceux qui vivent en dehors du pouvoir et du monde, nagent dans l'océan de leurs récits.*<sup>20</sup>

D'ailleurs, et comme le montre Kilito dans son livre déjà cité, quand on est en position de force on n'a pas besoin de parler. On se contente de provoquer le discours, de le commander ou de lui donner l'autorisation et la légitimité. L'écrivain marocain donne ainsi l'exemple du célèbre livre *Kalîla et Dimna* dans lequel «on ne cesse [...] d'évoquer les dangers inhérents à la parole: “Garde le silence, car là est le salut...”»<sup>21</sup>. Dans ces fables, les interlocuteurs

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>20</sup> *Maryam al-ḥakāyā*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>21</sup> Abdelfattah Kilito, «Comment lire *Kalîla et Dimna*?» in *Les Arabes... op. cit.*, pp. 33-43, p. 35.

sont toujours dans un rapport hiérarchique comme dans le cas d'un lion et d'un chacal:

*Qui éprouve le besoin de raconter? demande Kilito. Assurément celui qui se sent inférieur. Il arrive au lion d'écouter des histoires, il n'en raconte néanmoins à aucun moment. Qu'a-t-il besoin de narrer, de chercher à persuader, alors qu'il peut d'un coup de patte réduire à néant son interlocuteur? Le récit est l'arme du démuné, comme nous l'apprennent aussi Les Mille et une Nuits où jamais, au grand jamais, un calife ne raconte une histoire, à moins qu'il ne soit un calife déchu<sup>22</sup>.*

Ainsi, le récit de Maryam s'élève comme l'arme des «faibles» par excellence. Et quand on dit faibles, ce n'est pas dans le sens d'incapables, mais c'est dans le sens que lui donne Lyotard en parlant de «stratégies de faibles»<sup>23</sup> pour ébranler le pouvoir. Une parole qui n'est pas un choix mais une nécessité, une parole vitale brandie comme ultime moyen de salut.

### *Parole vive/Écriture*

Par ailleurs, par sa décision de *raconter* elle-même à vive voix son histoire, après avoir perdu l'espoir de la voir un jour *écrite* dans un livre par son amie, la romancière 'Alawiyya Şubḥ, Maryam place son «je», et avec lui le récit, dans une opposition entre deux cultures et deux visions du monde: la première,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>23</sup> Jean-François Lyotard, «Sur la force des faibles», in *L'Arc*, n° 64, «Lyotard», pp. 4-12.

logocentrique, majoritaire et faisant partie de l'institution culturelle, littéraire et romanesque en place; elle est véhiculée par l'écriture et représentée par les deux récits non aboutis de 'Alawiyya et Zuhayr; la deuxième, à contre-courant, est portée par la parole et la voix et représentée par le récit qu'entreprendra Maryam.

Celle-ci va donc raconter son histoire de vive voix, et ce parti pris de l'oralité est une manière de privilégier une autre façon de se dire et de dire le monde, loin des références virilistes officielles véhiculées par l'écrit, ou plutôt par un certain écrit. Plus que de simples modes d'expression, l'écrit et l'oral, ou l'écrit et le parlé, représentent ici deux modes de pensée et deux perceptions du monde. Édouard Glissant affirme voir dans la poétique du créole «un exercice de détournement de la transcendance qui est impliquée: celle de la source française»<sup>24</sup>. De la même manière, pour cette femme qui parle après avoir été longtemps «parlée», prendre la parole serait une façon de contourner le pouvoir patriarcal, pouvoir auquel n'a pu échapper l'intellectuel libanais, surtout de gauche (représenté dans le roman par les deux figures de 'Alawiyya et Zuhayr),

---

<sup>24</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, 1981, p. 32, cité par Jean-Pierre Arsaye, *Français-créole/ Créole-français: de la traduction: éthique, pratique, problèmes, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 68.

et ce pour n'avoir pas su produire un discours qui serait à la hauteur de toutes les interrogations provoquées par la guerre.

C'est sa position face à ce pouvoir et la résistance qu'elle développe qui permettent au «je» de Maryam de défaire la subalternité et de revendiquer son point de vue marginal et minoritaire: Marie-des-récits, comme elle est appelée dans le titre du roman, «échappe ainsi au “bavardage” (associé péjorativement au féminin) pour devenir “parleuse”»<sup>25</sup>.

Mais ne nous trompons pas. Cette confrontation entre le parlé et l'écrit, entre la parole vive et l'écriture, qui est un thème récurrent dans l'œuvre de Şubh, n'est point un dénigrement de l'écrit. C'est plutôt une invitation à repenser le rôle dudit «écrit» et sa position vis-à-vis de la parole qu'il tente de transmettre, ainsi que du système de domination qui empêchait jusqu'alors cette parole d'émerger, sinon dénaturée et expurgée. Un écrit qui occulte les traits et les visages de ses sujets, les dépossède de leurs noms et par le même geste se dépossède de lui-même: «Elle est partie en occultant nos traits et tous nos noms,

---

<sup>25</sup> Cf. Maria Graciete Besse, «Entre le silence et le cri: la voix des femmes dans la littérature portugaise contemporaine», Colloque International du «Séminaire d'Études Lusophones», Université Paris-Sorbonne (26-27 mars 2007), «*La voix des femmes dans les cultures de langue portugaise: penser la différence*». <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/besse.pdf>.

ses propres traits mêmes ont disparu après la disparition des nôtres. Comment pourrai-je retrouver ses traits?»<sup>26</sup>

Et c'est en quittant sa position autocentrée d'auteur pour épouser celle, minoritaire, de ses personnages, que 'Alawiyya, le personnage, va réussir à se défaire de ce système. La peur et l'incompréhension qui la faisaient alors fuir les histoires de ces gens disparaissent. Elle s'identifie désormais à eux au point que les limites se brouillent entre auteur, narrateur et personnages:

*Elle essaya de se rappeler qui a écrit. Elle essaya de se rappeler si ces souvenirs étaient les siens ou ceux des personnages du roman. Qui parmi eux est Maryam? Qui suis-je parmi eux? Qui est Ibtisām, qui est Abū Yūsuf, qui est Jalāl, qui est Karīm et qui sont les autres? Son esprit s'évada à la recherche de son visage parmi les visages de ceux dont elle lisait l'histoire, pour savoir si elle était parmi les disparus de la guerre, les morts ou les survivants.<sup>27</sup>*

Et c'est grâce à cette sortie et à ce changement de position qu'elle réussira à réécrire son texte, jadis effacé par la pluie et la boue. Ses traits se retrouvent ainsi redessinés et son propre visage, enfin, retrouvé. Cette visagéité, selon le concept de Deleuze, visagéité regagnée, que l'on retrouvera également dans *Dunyā*, annonce la victoire de la multiplicité sur la subjectivité; la romancière

---

<sup>26</sup> *Maryam al-ḥakāyā*, op. cit., p. 21.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 425-426.

verra son visage, ses souvenirs, son nom et ses traits dans ceux de ses personnages dans une sorte de communion salvatrice.

Son texte acquerra désormais sa légitimité et redeviendra possible, et le roman se clôt sur ces lignes:

*Elle n'était sûre de rien.*

*Sauf du fait que sa main lui faisait mal, en réécrivant ce qu'elle avait lu pour trouver une réponse. Elle toucha cette main gauche avec laquelle elle écrivait, et la trouva chaude. Mais elle n'était sûre de rien.*

*Elle n'était sûre de rien.*<sup>28</sup>

Telle une formule magique, se trouve répétée par trois fois l'assertion «Elle n'était sûre de rien». Un doute à la puissance trois qui marquera le basculement de 'Alawiyya de l'autre côté: celui du marginal, du multiple, du décentré, du minoritaire.

Ainsi est dépassée l'opposition primaire entre écriture et parole pour montrer entre les deux un échange continu et un travail de «différance» dans le sens que lui donne Derrida, rendant la réhabilitation de l'écrit à la fin du roman tout à fait légitime: en épousant le mode d'opérer de ses personnages, en acceptant ses doutes et le fait que son récit ne sera jamais le même que celui de Maryam, à savoir une représentation parfaite et pleine, et qu'il est

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

intrinsèquement autre, ‘Alawiyya retrouvera la force d’écrire et son écriture se retrouvera, par là même, transformée. Elle devient une écriture «de femme», une écriture antilogos comme l’a décrit Hélène Cixous:

*Écrire, acte, qui non seulement «réalisera» le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés; qui l’arrachera à la structure surmoïsée dans laquelle on lui réservait toujours la même place coupable [...] par ce travail de recherche, d’analyse, d’illumination, cet affranchissement du texte merveilleux d’elle-même qu’il lui faut d’urgence apprendre à parler. Une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante. [...] Acte aussi qui marquera la Prise de la parole par la femme, donc son entrée fracassante dans l’Histoire qui s’est toujours constituée sur son refoulement. Écrire pour se forger l’arme antilogos. Pour devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique<sup>29</sup>.*

Mais entre les deux changements de position, à savoir celui de Maryam dans un premier temps et celui de ‘Alawiyya à la fin du roman, et pour comprendre à quoi échappe exactement le discours de cette dernière, nous allons nous pencher sur le discours de Zuhayr. En effet, le texte dévoile la construction idéologique de ce discours et son incapacité à appréhender le monde en dehors des binarités du bien et du mal, des tyrans et des opprimés.

---

<sup>29</sup> Hélène Cixous, «Le rire de la Méduse», in *L’ARC, Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*, N° 61, Paris, 1975, p. 43.

*La parole de Zuhayr*

En effet, de tous les discours, celui de Zuhayr a une spécificité toute particulière, celle d'être l'apogée d'un discours idéologique propre à toute une génération d'intellectuels libanais qui a essayé de comprendre la guerre, pour tomber finalement dans une rhétorique vide de sens. Il représente à ce titre une sorte de «métarécit» rationaliste et rationalisant de la modernité arabe dont la guerre civile viendra montrer la fragilité.

Rappelons-le, Zuhayr est ce médecin passionné de théâtre qui s'est embarqué avec 'Alawiyya la romancière dans un projet commun, celui de raconter la guerre à travers l'histoire de Maryam et de l'ensemble de ses voisins, amis et proches. Lui, en écrivant une pièce de théâtre et elle, un roman. Mais les deux projets seront voués à l'échec.

Dès le début, Zuhayr est présenté comme le rêve d'une modernité attendue: «Maryam, m'a-t-elle dit, ce jeune homme est moderne, talentueux et différent de tous.»<sup>30</sup>. Une modernité à laquelle la guerre viendra mettre un terme, rendant impossible le projet de Zuhayr d'écrire un «théâtre différent»<sup>31</sup> selon son expression. En effet, notre médecin reconverti dans le théâtre a beau essayer de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>31</sup> *Ibid.*

comprendre les métamorphoses de la société libanaise pendant la guerre, il a beau chercher des explications rationnelles aux mutations brutales et successives qui frappent les individus et les font basculer du militantisme de gauche au fanatisme religieux, il n'arrivera jamais à les saisir et se heurtera chaque fois à une réalité qui restera pour lui absurde et insaisissable:

*[...] Le soir, Zuhayr laisse son héros communiste, pour le retrouver le matin converti en changeur, ou vendeur de chaussures. Il songe à écrire sur lui en tant que tel. Le jour suivant, il va voir ce qu'il en est advenu, il le trouve transformé en intégriste et en train de prier. Et le jour d'après, il va découvrir qu'il a encore une fois changé. Comment veux-tu alors qu'il ne perde pas la tête? Comment veux-tu qu'il arrive à comprendre et écrire?<sup>32</sup>*

Incapacité à comprendre ou tout simplement déni?

*Du mensonge. Rien que du mensonge. Toutes ces histoires sont des mensonges. Je suis sûre que tu me caches ce que tu racontes à 'Alawiyya, et que tu me présentes d'autres personnes que celles que tu lui présentes, pour que j'écrive sur des héros négatifs et qu'elle écrive, elle, sur des héros positifs.<sup>33</sup>*

dira-t-il à Maryam après avoir entendu l'histoire d'Umm Ṭalāl, ce prototype du personnage à la fois victime et bourreau, qui vient bousculer les illusions de Zuhayr sur les héros négatifs et les héros positifs. Il vient aussi bousculer sa

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 388.

vision de la «culture populaire» et de ses «pauvres gens», selon lui, victimes d'un complot visant à les garder dans la précarité et l'ignorance:

*Je crois que la vie des gens est différente de ce qu'elle n'en a l'air. Ce ne sont que de pauvres gens, ils sont constamment victimes d'un complot qui vise à les maintenir dans l'ignorance et la précarité.<sup>34</sup>*

D'où la préférence de Zuhayr pour le personnage de Rafīqa, cette femme travailleuse et courageuse qui ne cesse d'inciter son fils à aller travailler au lieu de passer son temps enfermé dans sa chambre à invoquer les djinns.

En effet, en plus de sa vision binaire (des bons et des méchants, des dominants et des dominés) marquée par un déni des autres aspects pervers des personnages, Zuhayr se révèle surtout incapable de mettre en question sa propre position du sujet prétendument universel, «sujet savant, juge et maître qui sait toujours déjà ce qui est bon pour tout le monde avant même de s'en être assuré»<sup>35</sup>, comme le décrit Dipesh Chakrabarty. Une position hégémonique à laquelle on ne peut échapper qu'en allant «vers le subalterne», comme le préconise l'historien indien, en le laissant «mettre en question nos conceptions de l'universel» et en faisant de la place à l'affectif, au religieux, à «ce que nous

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Dipesh Chakrabarty, «Radical Histories and Question of Enlightenment Rationalism: Some Recent Critiques of Subaltern Studies», *Economic and Political Weekly*, 8 Apr.: 751-759. Cité par Jacques Pouchepadass, «Les *Subaltern Studies* ou la critique postcoloniale de la modernité», *L'Homme*, N° 156, octobre-décembre 2000, p. 176.

avons fini, en devenant modernes, par voir comme irrationnel»<sup>36</sup>. Une démarche que Zuhayr ne saura faire.

Ainsi son rapport à la culture populaire, contre laquelle il accuse Maryam de conspirer<sup>37</sup>, restera éminemment élitiste, et son discours sur elle particulièrement «transcendantal» dans le sens que lui donne Ranajit Guha en parlant du discours assimilateur de l'élite. C'est d'ailleurs sur les journaux<sup>38</sup> que Zuhayr se rabattra pour essayer de comprendre la guerre et savoir qui a bousculé les normes refusant désormais d'entendre les histoires de ces petites gens que lui racontait Maryam:

*Toutes ces histoires ne m'intéressent pas. Ce qui m'intéresse ce sont les causes de l'homme et de la liberté, c'est de savoir qui a planifié la guerre, pourquoi elle est survenue et pourquoi nous en sommes venus à détruire notre propre pays et à finir dans cette misère.*<sup>39</sup>

C'est de ce genre de discours qui cherche à rationaliser à l'extrême la réalité tout en refusant de l'appréhender en se penchant «plus près du sol»<sup>40</sup>,

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Maryam al-ḥakāyā*, *op. cit.*, p. 389.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>40</sup> “A critical historiography can make up for this lacuna by bending closer to the ground in order to pick up the traces of a subaltern life in its passage through time”, Ranajit Guha, *Chandra's Death*, in Ranajit Guha (Ed.), «Subaltern Studies V: Writings on South Asian History and Society», N° 5, Oxford University Press, Delhi, 1987, p. 138.

comme le dit Guha, que le délire de Zuhayr va venir dévoiler la fragilité. Il incarne cette parole qui semble, à première vue, logique et rationnelle, pour se révéler, à la fin, sans substance. Une parole qui va en s'enflant jusqu'à éclater en mille morceaux.

On peut relever deux temps dans le discours de Zuhayr: celui qui laisse voir les prémisses de sa folie et celui qui en découle.

Au début on le voit tenir un discours qui est le prototype même de ce qu'on pouvait entendre dans les cafés de la Rue Ḥamrā, proféré à satiété par des intellectuels se réclamant de «la culture populaire» et venus analyser, entre deux cafés, les soubassements de la politique mondiale et mettre en garde contre la mondialisation. Bien qu'elles ne soient pas complètement vides de sens, ces paroles vont vite montrer leurs limites et se révéler un piège qui fera basculer Zuhayr dans la peur, la suspicion et la paranoïa.

Celui-ci va, en effet, s'enfermer dans l'image. Et l'hyperbole qu'il utilisait pour illustrer ses propos d'un dossier dans lequel les services secrets inscriraient tous les faits et gestes de chaque citoyen, dossier servant à étayer sa vision de la mondialisation comme moyen d'hégémonie et d'oppression, cette figure de style va se transformer en une conspiration mondiale contre sa propre personne! Foucault a bien expliqué cette particularité du discours délirant, en

donnant l'exemple de l'homme de verre: «L'homme n'est pas fou qui s'imagine qu'il est de verre; car n'importe quel dormeur peut avoir cette image dans un songe; mais il est fou, si, croyant qu'il est de verre, il en conclut qu'il est fragile, qu'il risque de se briser, qu'il ne doit donc toucher aucun objet trop résistant, qu'il doit même rester immobile, etc...»<sup>41</sup>. Et Foucault d'ajouter: «Le langage ultime de la folie, c'est celui de la raison, mais enveloppé dans le prestige de l'image, limité à l'espace d'apparence qu'elle définit, formant ainsi tous les deux, hors de la totalité des images et de l'universalité du discours, une organisation singulière, abusive, dont la particularité obstinée fait la folie.»<sup>42</sup>

C'est dans cette optique que l'on pourra lire la deuxième parole de Zuhayr, c'est-à-dire son délire, qui va atteindre son point culminant dans le tract qu'il distribuera aux gens dans la rue, dans lequel il explique les détails de la conspiration mondiale le visant, menée conjointement par les services secrets russes, américains et français!

Transcrite en un arabe littéraire mimant celui de la presse, cette lettre qui occupe dans le roman quatre pages environ (de 397 à 400) est bien structurée. Elle expose son sujet en expliquant, démontrant, énumérant, déduisant...: y sont

---

<sup>41</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 251.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 252.

appliquées toutes les opérations logiques d'un raisonnement sain à l'affût des «vérités», «documents», «signes» et autres «preuves» tangibles. De surcroît, la fréquence des dates et la multiplication des noms d'organisations de tous genres: politiques, syndicales, internationales, vient donner une illusion supplémentaire de véracité, qui nous fait songer à ce que Foucault appelle la «merveilleuse logique des fous», logique qui «semble se moquer de celle des logiciens, puisqu'elle lui ressemble à s'y méprendre, ou plutôt parce qu'elle est exactement la même, et qu'au plus secret de la folie, au fondement de tant d'erreurs, de tant d'absurdités, de tant de paroles et de gestes sans suite, on découvre finalement la perfection, profondément enfouie, d'un discours.»<sup>43</sup>

En effet, cette lettre est une sorte de parodie de la première parole de Zuhayr. Une façon d'étirer cette dernière au maximum, de la pousser à son extrême afin d'en mieux dévoiler la vacuité. Parole qui souffre avant tout d'un manque d'interlocuteur: en effet, en s'adressant à tout le monde, Zuhayr ne s'adresse à personne si ce n'est qu'à lui-même. Une incapacité de communication qui se révélera flagrante dans la scène où il invitera 'Alawiyya à venir manger chez lui, et dans laquelle leur ébauche de dialogue n'aboutira qu'à une peur et une méfiance réciproque.

---

<sup>43</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 251.

La lettre de Zuhayr révèle ainsi un raisonnement qui se construit pour se démolir, qui va dans l'élaboration du sens jusqu'à son épuisement, et témoigne de l'effritement d'une rhétorique propre à une génération qui s'est trouvée prise dans le piège de questions stériles. Dans ce sens, la mise en garde ultime de Zuhayr à la fin de la lettre, contre la tendance de la raison à tout justifier, résonne comme un diagnostic tardif des incohérences de son propre discours.

### *Dunyā*

Le deuxième roman de notre corpus s'ouvre sur Dunyā, narratrice et personnage principal, veillant, comme toutes les nuits, sur son mari tétraplégique Mālik. Une fois celui-ci endormi, elle entame la lecture d'un manuscrit relatant son histoire et celles de ses voisins, parents et amis. Ce roman aurait été écrit par une romancière à la présence incertaine qui habite dans le même immeuble et que les voisins voient rarement, mais à laquelle Dunyā et Firyāl, la deuxième narratrice, ont raconté dans un premier temps leurs histoires et secrets par rêves interposés en une sorte de télépathie onirique. À partir de là, nous n'aurons de cesse d'être conviés à des rencontres et à des histoires vécues ou livrées dans les rêves de ces femmes, l'activité onirique ou hypnagogique venue ainsi compléter la vie réelle, voire la contredire et la corriger.

On retrouve ici la même configuration tripartite qui était à l'œuvre dans *Maryam al-ḥakayā*: une narratrice principale (Dunyā), une romancière (on apprendra au cours du roman qu'elle s'appelle 'Alawiyya Ṣubḥ) et une figure du pouvoir (Mālik) qu'il faut absolument contourner ou évincer pour que la voix du subalterne puisse émerger. On retrouve aussi la même problématique du parlé et de l'écrit: les deux termes du binôme semblent être ici un seul et même geste, les deux avançant dans une sorte d'enchevêtrement et entretenant un échange continu et une complémentarité.

La nature de cette parole émergente associée aux secrets est aussi la même. Divulguer ces secrets de femmes n'est pas sans retombées scandaleuses:

*Et c'est moi qui mettrai fin à la vie de la romancière, parce que les secrets des femmes sont le voile qui cache leurs 'awrāt. Et la divulgation des secrets et de ce qui est caché ne peut se faire impunément. Et je vais peut-être la tuer avant d'atteindre le dernier chapitre.<sup>44</sup>*

Parler équivaut ainsi à se dénuder, se dévoiler, le mot 'awrāt signifiant failles, vices, mais il désigne aussi les organes dits honteux, et parfois même, par extension, les femmes elles-mêmes.

Par ailleurs, Dunyā est en train de «lire» ce qu'elle a déjà «raconté» de vive voix, et ce deuxième récit lui sert à se réapproprier son histoire après qu'elle

---

<sup>44</sup> *Dunyā*, *op. cit.*, p. 12.

s'en est «purifiée» une première fois en racontant. Et c'est entre ces deux moments que le récit acquiert son épaisseur et sa légitimité, l'histoire ne prenant forme sur le manuscrit aux feuilles «blanches» et ne s'accomplissant qu'au fur et à mesure de la lecture, comme si le texte s'écrivait à l'encre sympathique:

*Il est minuit passé. Les feuilles blanches que je venais de lire s'entassaient à côté de moi sur le canapé. Pendant les dernières nuits pour moi dans cette chambre et dans cet immeuble, je lisais les chapitres du roman, après avoir donné à manger à Mālik, l'avoir lavé à l'eau et au savon, brossé ses dents, nettoyé sa bouche dans son lit, et lui avoir donné son médicament pour qu'il puisse dormir, comme un bébé, propre et rassasié. Il ne me reste que la fin du roman, mais j'ai peur de la lire. Car si je ne tue pas la romancière dans le dernier chapitre, l'histoire ne sera pas la mienne. Et je sais très bien comment tuer pour me venger, moi qui suis issue d'une famille qui tuait par vengeance pour des raisons beaucoup moindres que la divulgation des secrets des femmes.*<sup>45</sup>

Une tension se dégage de ces lignes qui mêlent paix et sérénité dues au calme de la nuit et l'exercice de la lecture d'une part, et peur et désir de meurtre d'autre part. Entre les deux, la description de Mālik qui fait son entrée dans le récit sous une image encore éloignée de celle que le texte révélera plus tard. Le texte décrit non pas un être, mais un corps inconscient, sans intentions, allongé devant Dunyā après s'être laissé manipuler tel un cadavre dans sa toilette de mort. Mais il est nourrisson aussi, dormant paisiblement après avoir été nourri,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

lavé et ayant reçu ses soins quotidiens. À la fois cadavre et nouveau-né, le corps de Mālik est ici une annonce. Annonce de la fin d'un temps et du commencement d'un autre. Il est un seuil, s'ajoutant à l'indice temporel de minuit passé, des derniers jours dans l'immeuble, et du dernier chapitre que Dunyā s'apprête à lire, pour signaler une renaissance à venir. Renaissance par l'histoire réappropriée.

Mais pour se réapproprier son histoire, une condition doit être remplie: il faut «tuer la romancière». Cette expression, qui n'est pas sans rappeler le devenir non-écrivain de Deleuze et Guattari cité plus haut, résume, en effet, toute la problématique de l'écriture dans son rapport à ses sujets/objets, lesquels sortiront de la subalternité qui les lie au personnage de la romancière et redeviendront maîtres de leur destin sur le papier; comme le dit clairement Firyāl, la deuxième narratrice: «C'est moi l'héroïne de l'histoire, donc c'est à moi de la raconter, car si quelqu'un d'autre me la raconte, elle sera sa propre histoire.»<sup>46</sup>

À l'instar de Maryam dans le premier roman, Dunyā et Firyāl conçoivent la réalisation de l'histoire et l'aptitude à la raconter comme une entreprise que chacun doit mener par lui-même: une fois racontée par d'autres, ce ne sera pas

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 304.

son histoire, ou pas la même histoire. Éliminer la romancière apparaît donc comme la condition *sine qua non* pour se défaire de son hégémonie et éviter au récit de sombrer dans une vision logocentrique qui trahirait le point de vue des personnages, étoufferait leur voix et les garderait dans l'invisibilité.

Or c'est exactement à cette invisibilité et à cet effacement que renvoie la «blancheur» du manuscrit. En effet, loin d'être un adjectif parfaitement positif, cette couleur, par diverses récurrences dans le texte, renvoie toujours, d'une manière ou d'une autre, au silence morbide et à l'effacement. Surtout à l'effacement des voix et des histoires condamnées par le système patriarcal au silence et à l'oubli. Elle renvoie aussi à l'effacement des traits des personnages, que seul le récit peut redessiner.

Mais parler est une chose, et inscrire cette parole dans l'écriture en est une autre. Le passage de la parole vive à l'écriture ressemble au passage du rêve à l'éveil. Ainsi, Dunyā reconnaît que parler c'est avant tout parler à soi, et c'est seulement en lisant son histoire écrite, et dans la distance créée avec elle par l'écriture, que l'on fait face à notre réalité enfin révélée à nous-même. Du coup, elle appréhende d'autant plus de lire son histoire écrite de peur de découvrir qu'elle n'a pas de vie, qu'elle n'existe pas.

Par conséquent, et pour mettre un terme à ce cycle de parole stérile, cette mise en abîme où chacun parle à lui-même et tourne le dos à la parole de l'Autre, et pour que l'écriture ne soit pas complice du système patriarcal en contribuant à l'effacement des histoires qu'elle transmet, il semble indispensable de redéfinir son rôle et la position de la romancière.

Ce n'est donc pas cette dernière, mais la narratrice, qui se charge d'assurer la bonne conduite du récit, de redonner aux mots un nouveau souffle, de les «mettre sur pieds»:

*Je me mis à lire dans un état d'éveil semblable au sommeil, ou peut-être dans un sommeil proche de l'éveil. Entre les deux, j'entendais le son de mes mots s'écrire sur des feuilles blanches, sur lesquelles nulle lettre n'était tracée. À chaque fois que je lisais des mots infirmes, je m'efforçais de les mettre sur pied.<sup>47</sup>*

Quant à la romancière, elle découvrait, qu'à mesure qu'elle les écrivait, ses personnages finissaient par l'effacer<sup>48</sup>. Mais cet effacement, contrairement à celui qui menace les personnages, constitue la condition préalable pour le surgissement de leurs voix, traits et histoires:

*Je commençai à imaginer que son corps n'était pas un corps; car à mesure qu'elle écrivait sur nous elle s'effaçait. Et à mesure qu'elle*

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 174.

*écrivait, nous acquérons des corps, traits, noms, visages et histoires.  
Elle s'efface et nous, nous sommes écrits.*<sup>49</sup>

Comme dans *Maryam al-ḥakāyā*, le personnage de la romancière entre ici, vers la fin du roman, dans une sorte de confusion ou fusion voulue entre elle et les narratrices, fusion qui n'est, sans doute, autre que la résonance de la voix de l'autre en nous comme dirait Derrida; là voilà se demandant si elle est elle-même ou Firyāl, ou Dunyā: «Elle n'arrivait plus à distinguer, était-ce elle l'écrivaine, Firyāl ou moi?»<sup>50</sup>

Ce doute et cet élargissement de soi ne signifient pas l'effacement négatif de la romancière et de ses traits, mais plutôt le triomphe de la multiplicité sur la subjectivité, du devenir sur l'être, la dissolution, cette fois consentie et recherchée, de soi dans ce que Deleuze et Guattari appellent *l'impersonnel*, *l'asignifiant* ou *l'asubjectif*, (avec un «a» privatif) et qui devrait constituer le but de toute écriture. Moment où chacun et chacune voit sa blessure dans celles des autres. Moment où le visage, reconstitué après un dur labeur se laisse défaire au profit d'un anonymat dense et rayonnant.

D'autre part, dans un geste de «différance» selon la notion derridienne, qui survient vers la fin du roman, on verra la narratrice repousser le moment d'une

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 390.

prétendue compréhension, refusant désormais les destins fermés, achevés et parfaits résultant d'une vision logocentrique du monde. En effet, dans les premières pages du roman, Dunyā dit vouloir absolument lire le dernier chapitre pour connaître la fin de l'histoire, fin qui, pour elle, constitue la seule vérité: «La fin est pour moi toute l'histoire»<sup>51</sup>, disait-elle, ou encore: «Les fins sont la seule vérité qui vaille»<sup>52</sup>. Une optique qu'elle gardera tout au long du récit jusqu'à peu avant la fin, en assurant vouloir aller jusqu'au bout du dernier chapitre pour que l'histoire devienne complète: «Je continuerai à lire le dernier chapitre pour que l'histoire s'achève, que je sois sûre de tout et que je sache qui a écrit.»<sup>53</sup>

Remarquons la succession insistante de ces verbes qui désignent la complétude, la certitude et la connaissance absolues. Mais finalement Dunyā gardera le récit ouvert en remettant au lendemain la lecture du dernier chapitre; et le roman se termine sur ces mots qui marquent l'adhésion au réveil plutôt qu'à la connaissance, un réveil qu'on acquiert en racontant son histoire, manière de reprendre en main sa vie et son destin et les sauver de l'oubli:

---

<sup>51</sup> *Dunyā, op. cit.*, p. 11.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 386.

*Les hommes sont endormis, et ce n'est que lorsqu'ils racontent leurs histoires qu'ils se réveillent<sup>54</sup>. Et la vie est un rêve dont on ne se réveille que si on le raconte et le remémore.*

*Le chant du coq s'éleva avec l'aube, j'ai alors fermé les yeux en espérant pouvoir dormir sur mon canapé, en remettant à demain la lecture du dernier chapitre du roman.<sup>55</sup>*

### ***Raconter pour retrouver son visage***

Revenons à ce thème de la visagéité retrouvée que l'on a déjà évoqué rapidement dans le cas de *Maryam al-ḥakāyā*. En effet, la recherche de soi, de son être ou de son identité, provoque dans nos romans la recherche d'un visage à acquérir et de traits de visage que seul le récit est apte à redessiner. «Wajh» («visage») et «malāmiḥ» («traits de visage») font partie des mots les plus récurrents dans les romans de Şubḥ. Que le visage ne soit pas une donnée originelle ou première, et qu'on le sculpte soi-même et lui donne ses véritables aspects, est un thème qui n'a pas échappé à la littérature.

Chez 'Alawiyya Şubḥ, cette question du visage ou des traits du visage est liée, comme nous l'avons déjà vu, au silence et au récit. Les personnages perdent leurs traits et visages quand leurs histoires sont occultées et les

---

<sup>54</sup> L'on reconnaît ici le détournement d'un dit attribué à 'Alī Ibn Abī Ṭālib: «Les hommes sont endormis, et ce n'est que lorsqu'ils meurent qu'ils se réveillent.»

<sup>55</sup> *Dunyā*, op. cit., p. 400.

retrouvent ou les obtiennent une fois la verbalisation de l'histoire réussie. En fait, une complémentarité évidente s'installe entre le sentiment qu'ont les personnages d'avoir un visage et des traits naissants, et leur avancée dans l'élaboration de leur histoire. Que l'un des deux termes de la relation en vienne à manquer, et c'est l'autre terme qui, immédiatement, s'en ressent. Ce sentiment de perdre son visage est le mieux décrit dans le récit d'un rêve où Dunyā se voit dans un lit ressemblant à un désert, au milieu duquel se tient un lit à eau (double métaphore disant la perdition par errance désertique et par noyade), et où elle se voit perdue parmi des visages sans traits, donc des non-visages.

Retrouver son visage et ses traits semble être le moteur principal derrière cette quête de soi par le récit. Dans une scène qui en rappelle une autre semblable dans *Maryam al-ḥakāyā* (p. 426) que nous avons déjà évoquée plus haut, Dunyā voit son visage tout blanc dans son miroir, et a le sentiment et la conviction que c'est par l'écriture qu'elle pourrait recouvrer sa mémoire, son nom, son visage et ceux des autres:

*J'ai vu mon visage aussi blanc que les pages de mon histoire. J'ai fui la salle de bain et me suis dirigée vers la chambre de Mālik en retrouvant le souvenir de mes traits dans l'histoire, et j'ai pensé lire le dernier chapitre pour retrouver mes traits et connaître mon destin.<sup>56</sup>*

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 396.

Il s'agit donc, dans tout cela, d'une invention de visage et d'un sentiment du visage. Un visage qui doit être construit et habité par le récit pour acquérir une épaisseur, sinon il restera tel une page vierge source d'angoisse et de peur.

Chez Şubh, cette quête du visage devient une reconquête du corps tout entier, et retrouver son visage c'est retrouver la maîtrise sur son propre corps. En effet, face au pouvoir qui façonne le corps et le confisque pour y inscrire ses normes, le récit dans nos romans semble agir comme un contre-pouvoir, en créant à ceux qui parviennent à se raconter un visage regagné au prix d'une lutte engageant tout leur corps, du larynx jusqu'aux os, en passant par la bouche et le regard:

*Je fuis Mālik, le geôlier du temps, afin de respirer ma liberté dans la parole, et redécouvrir ma voix que j'avais ravalée. Afin d'enlever à mon larynx la rouille que le silence avait déposée dans ma bouche. Afin de découvrir mon histoire et mes mots dans la parole, retrouver mes traits et résister à la mort qui est l'oubli absolu. [...] J'ai raconté afin d'affronter cette mort par la force des souvenirs, et de résister à la peur qui avale les traits, mange les regards et dévore les os comme une hyène.<sup>57</sup>*

Ici, l'on voit réitérée la conviction que c'est en parlant, en se racontant, qu'on fait reculer la mort qu'est l'oubli de son histoire, et la peur dévorante comparée à une hyène. Mention est faite non seulement d'une parole à retrouver,

---

<sup>57</sup> Dunyā, *op. cit.*, p. 9.

mais aussi d'un regard à sauver, et de sa propre voix à «désencrasser», à la libérer de la rouille sédimentée par le mutisme et le long silence. Somme toute, on assiste ici à une renaissance, à un enfantement de soi passant par mille épreuves et exigeant une nouvelle perception de ses organes.

Dans tout cela, il s'agit pour Dunyā d'un véritable combat à mener et, en effet, pour le verbe «affronter», elle recourt au terme «*unāzil*», verbe utilisé d'habitude pour dire la lutte engagée entre deux combattants.

Notons, enfin, que derrière le mot *ṣawt* («voix»), qui renvoie à la volonté de Dunyā de retrouver la sienne propre grâce à l'anamnèse et à la formulation de son histoire, nous pourrions voir aussi la voix narrative qu'elle tente de faire entendre face au personnage de la romancière. Par extension, ou métonymie, ce mot pourrait évoquer la voix de l'écrivain, celle que la romancière cherche à acquérir ou à forger en dotant l'ensemble de ses personnages de voix audibles et différenciées.

Mais la voix de Dunyā s'élève aussi contre celle de Mālik dont le sommeil est la condition préalable à l'émergence de sa parole à elle. En effet, Dunyā ne reprend chaque nuit son récit qu'après s'être assurée que Mālik s'est enfin endormi; le récit ne pouvant se manifester qu'une fois le pouvoir écarté.

D'ailleurs, sur les 13 chapitres sur 16 du roman dont la narratrice est Dunyā, il y en a six qui commencent de la même manière, ou presque: une fois la nuit tombée et Mālik endormi, Dunyā reprend la lecture de son manuscrit, interrompue de temps en temps par les cris d'une vieille folle qui habite un terrain vague aux lisières de l'immeuble et qui accable, toutes les nuits, les habitants de ses insultes et invectives. C'est ainsi que dans cet espace trouble, entre aliénation du corps et celle de l'esprit, entre paralysie et démence, naissent des envies de meurtre:

*Les odeurs de la paralysie étaient lourdes dans l'ambiance de cette chambre qui a rétréci, comme si je les humais avec le halètement de sa poitrine. Mon silence étouffé se vautrait dans ma gorge, remuait dans mon corps, mais la tristesse est une illusion dont je ne suis plus dupe. Le désir de l'étouffer avec un oreiller m'est revenu à plusieurs reprises.<sup>58</sup>*

Et dans ces instants qui précèdent l'avènement de la parole, le mutisme habituel de Dunyā semble d'autant plus intolérable et étouffant dans l'ambiance asphyxiante de la chambre qu'il est comme contaminé par la paralysie de Mālik et l'insanité de la folle. Et pour faire taire le désir de meurtre qui jaillit ainsi dans ce huis-clos, il n'y a que la parole, seule ligne de fuite possible: «Toute la vérité

---

<sup>58</sup> Dunyā, *op. cit.*, pp. 92-93.

de ma parole à Firyāl est que je lui parlais pour ne pas tuer Mālik. En racontant le scénario du meurtre, je devenais plus calme et plus faible.»<sup>59</sup>

Parler a ainsi un effet de catharsis. Dans la parole, Dunyā cherche une sorte d'ataraxie de l'âme, une manière de retrouver une tranquillité opposée à l'ambiance de la chambre. En confessant le crime avant de le commettre et pour ne pas le commettre, Dunyā se sert des mots comme barrage à l'acte prohibé. Mais «dire c'est faire» et cette parole est aussi le substitut du crime: en racontant son désir de tuer Mālik, Dunyā le fait tout de même symboliquement, réussissant par la parole à se libérer de l'hégémonie de son mari. En effet, le désir de tuer Mālik, outre le fait d'exprimer l'aspiration de Dunyā à se libérer de la terreur, du mutisme et de retrouver une maîtrise sur sa vie confisquée, dévoile aussi la nature de cette parole qui a valeur de crime en tant qu'effraction et infraction à la loi du silence. Loi dont Mālik semble être le symbole par excellence.

En effet, dès le début, Mālik est décrit comme quelqu'un qui parle peu ne devenant prolix que quand il s'agit de parler politique. Professeur de géographie reconverti en responsable dans un parti politique impliqué dans la guerre, il est, en fait, l'homme d'un certain discours dogmatique et figé qui cache derrière l'apparence formelle et abstraite de ses propos une incapacité à

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 11.

établir un vrai dialogue ou un vrai échange avec son interlocuteur: «Il parlait d'une voix profonde et sûre, expliquant les vérités et les énumérant sur ses doigts, les exposant en une première, deuxième, troisième.»<sup>60</sup>

Son langage est un non-langage, si l'on peut dire, si par langage on comprend des énoncés prêtant à un certain échange et exigeant un répondant. Mais qu'a besoin d'entendre celui qui croit détenir la vérité absolue? C'est l'homme-robot empli de stéréotypes et de certitudes qu'il est capable de répéter *ad libitum*. Et la guerre avec son lot de scènes de morts et d'images de sang ne fera qu'exacerber encore plus son côté taciturne et son autoritarisme avant de le faire basculer définitivement dans la violence et le crime. Plus il gagnait en puissance, plus sa parole se tarissait et son corps se rigidifiait à l'image de sa pensée:

*Quand il parlait, il lui semblait que la vérité naissait dans sa bouche et s'incarnait dans ses mots. Mots que je voyais emplir sa bouche comme le sang et en déborder à mesure que sa poignée devenait experte dans l'exercice du meurtre sans la moindre pitié envers les âmes de ceux qui l'entouraient. Pendant cette période, la paralysie avait commencé à atteindre son œil gauche, dont les nerfs s'étaient relâchés, et son œil tout le temps ouvert regardait vers le haut comme pour flatter sa démarche et lui assurer que sa taille était beaucoup plus grande qu'il ne croyait. Tandis que son œil droit, à moitié refermé, regardait vers le sol pour voir le sang débordant, l'absorber et s'y étouffer.*

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 50.

*Sa gestuelle n'était pas encore branlante ou disloquée comme les immeubles qu'il a fait vaciller. Il n'était pas encore devenu une statue de sang asséché. Avec le temps, je le voyais comme un corps dépourvu de peau, les entrailles déployées et les organes détraqués, fiers d'échapper à l'emprise de son corps. Il marchait sur deux jambes en bois comme si elles étaient sans genoux, foulant le sol d'un pas extraordinairement ferme et sec, et les écartant une fois assis, tout fier de son membre qui enlaçait alors le métal de son fusil logé entre ses jambes, le canon levé vers le haut par précaution, tandis que son corps restait immobile, figé sur son siège, immuable comme sa puissance. Et quand il se mettait en alerte, seuls ses yeux bougeaient dans tous les sens comme ceux d'une hyène.*<sup>61</sup>

Dans la description que Dunyā livre de Mālik, nous ne pouvons que remarquer que la paralysie de celui-ci est bien antérieure à son accident. Son corps apparaît comme atteint d'un engourdissement presque pathologique, une sorte d'acinésie se lisant dans l'économie des mouvements, le faciès figé, et la rareté des clignements. Cette motricité altérée n'est en fait que le reflet de son insensibilité morale, intensifiée par la comparaison avec la pierre, le bois et le métal de son arme dont la proximité physique et organique est de nature clairement érotique.

D'ailleurs, sa parole trouble et son silence meurtrier sont encore plus manifestes dans sa relation à Dunyā. En effet, dès le début de leur relation, il lui parle peu, et quand il le fait, Dunyā a l'impression que sa parole l'efface

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 51.

elle: «Quand il parlait, sa parole m’effaçait»<sup>62</sup>, dit-elle. Et même après son accident, elle optera, face à ses cris, pour le silence:

*Il lui arrivait de me crier dessus et d’emplir la maison de ses cris, pour mieux m’assujettir par sa voix et me faire peur. Alors, je me taisais et ne répondais pas, afin de ne le laisser entendre que l’écho de sa voix élevée et lui faire peur.*<sup>63</sup>

Ainsi sera toute leur relation, une sorte de chassé-croisé entre parole et silence: quand Mālik parle, Dunyā est réduite au silence et, plus tard, pour qu’elle puisse prendre la parole, elle doit attendre le sommeil de Mālik. Le reste du temps, ce n’est que haine et hostilité partagées, le tout dans un manque total de communication. Comme après cet accident sur un barrage d’un camp opposé, où Mālik a subi les coups, insultes et humiliations des miliciens devant sa femme et ses enfants, il arrête alors non seulement d’adresser la parole à Dunyā, mais aussi de la regarder.

La parole de Mālik va aller en se raréfiant et en s’altérant au fur et à mesure de l’avancement dans la vie commune. Ne restent que des phrases assassines, des cris, des invectives et des interjections tel ce *ḥayy*, mot désémantisé qu’il prononce pour exprimer une satisfaction suffisante après avoir fait l’amour dans le silence total. Un silence d’autant plus assourdissant dans ces moments intimes

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 106.

qu'il est coupé par des mots laissant voir une libido pour ainsi dire politisée et investie dans un rapport objectal avec un extérieur sur lequel il n'a plus de prise.

Pour finir, disons que comme Schéhérazade, qui raconte pour ne pas mourir, Maryam et Dunyā ainsi que les autres personnages des romans de Şubh, racontent pour ne pas tomber dans l'invisibilité et l'oubli. Mais contrairement à leur aïeule qui raconte pour un roi, pour un pouvoir, elles vont sortir de leur subalternité pour raconter plus librement, du dehors du système. Et leur discours d'être, par conséquent, un discours contre le pouvoir hégémoniste et patriarcal, un contre-discours donc dans le sens foucauldien<sup>64</sup> du terme, qui atteste la féminité du récit. C'est ainsi que l'invitation à «*tuer la romancière*» que nous avons vu dans *Dunyā* devient la métaphore d'une écriture débarrassée de toute prétention élitiste, plus à l'écoute des personnages, qui tente de faire entendre la voix de l'autre sans l'étouffer. Rendre la voix à «ceux qui n'ont pas la parole<sup>65</sup>»

---

<sup>64</sup> Dans son entretien dans *L'Arc* avec G. Deleuze, intitulé «Les intellectuels et le pouvoir», en 1972, M. Foucault évoque ce contre-discours en donnant l'exemple de la parole des prisonniers dans le Groupe d'information sur les prisons qu'il anime depuis 1971: «*Quand les prisonniers se sont mis à parler, ils avaient eux-mêmes une théorie de la prison, de la pénalité, de la justice. Cette espèce de discours contre le pouvoir, ce contre-discours tenu par les prisonniers ou ceux qu'on appelle les délinquants, c'est ça qui compte et pas une théorie sur la délinquance.*»

<sup>65</sup> Gayatri Spivak, Etienne Balibar, «Un entretien sur la subalternité», in *Transeuropéennes*, réalisé le lundi 25 janvier 2010 à la librairie du Merle Moqueur à Paris, 20<sup>ème</sup>.  
En ligne: [http://www.transeuropeennes.org/fr/articles/223/Un\\_entretien\\_sur\\_la\\_subalternite](http://www.transeuropeennes.org/fr/articles/223/Un_entretien_sur_la_subalternite)

**«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 28, gennaio-marzo 2021**

comme le dit Gayatri Spivak, en remettant sans cesse en question ce qui construit notre conception de l'Autre et nous empêche de l'entendre.