

Silence du cyan et cri de l'écarlate. Syngué sabour. La Pierre de patience (Atiq Rahimi, 2008)

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

Résumé : *Le roman d'Atiq Rahimi Syngué sabour. Pierre de patience, prix Goncourt 2008, se déroule en Afghanistan dans le huis clos et le silence et met en scène une jeune femme qui veille son mari blessé et inconscient. En l'identifiant à la pierre de patience du conte persan, elle lui livre un à un ses secrets jusqu'à l'explosion finale. L'écriture de Rahimi repose sur un métissage culturel qui mêle l'influence durassienne et la musique funèbre de Schubert à la symbolique du conte oriental. Ainsi ce roman, en inversant les codes culturels, accorde-t-il au silence de l'espace et du masculin une fonction particulière qui en fait un vecteur de violence.*

Mots-clés : codes culturels, contes, silence, symboles, violence.

Resumen: *La novela de Atiq Rahimi Syngué sabour. Piedra de paciencia (premio Goncourt 2008), se desarrolla en Afganistán, a puerta cerrada, en medio del silencio; presenta a una joven esposa que vela a su marido herido e inconsciente. Identificándolo con la piedra de paciencia del cuento persa le revela uno a uno sus secretos hasta la explosión final. La escritura de Rahimi se basa en un mestizaje cultural que mezcla la influencia de Duras y la música fúnebre de Schubert al simbolismo del cuento oriental. Así, esta novela que invierte los códigos culturales atribuye al silencio espacial y masculino una función particular que lo transforma en un vector de violencia*

Palabras clave : códigos culturales, cuentos, silencio, símbolos, violencia.

Abstract : *Syngue sabour. Stone of Patience by Atiq Rahimi, awarded in 2008 with Prix Goncourt, takes place in Afganistán, in a closed, silent and intimate atmosphere, featuring a young woman watching over her wounded and unconscious husband. Identifying his with the "Stone of Patience" from the Persian tales, she slowly unveils her to the final climax. Rahimis's style lies on a cultural mix melting Durans, Schubert and the symbols of oriental tales. Through the upside of cultural codes, this novel presents the silence of space and male gender as a trogger of violence.*

Keywords : cultural codes, silence, symbols, tales, violence.

PRÉAMBULE

S'il est des lieux magiques qui exhalent une plénitude, Grenade est l'un d'eux. Un détour biographique s'impose avant une analyse conforme aux exi-

gences universitaires. En avril 2008, un colloque consacré à Le Clézio se déroulait dans les murs de l'université de Grenade et, en mai 2009, la publication des Actes réalisée à Toulouse par la faculté des Lettres, était acheminée jusqu'à la cité andalouse. Ce voyage d'agrément, autant que professionnel, me conduisit tout droit en direction des hauteurs de l'Alhambra pris d'assaut par d'avidés touristes. Alors que le retour vers la ville s'annonçait inévitable, dans une errance déçue, je me retrouvais devant le Palace Hôtel quand une affiche couverte de caractères serrés retint mon regard. Une infinité de noms d'écrivains s'inscrivait noir sur blanc sous l'intitulé *Hay Festival* (7-10 mai)¹ parmi lesquels Atiq Rahimi, comme un cadeau céleste, alors que je préparais un article autour de son dernier roman, précisément pour la revue *Logosphère* de l'université grenadine. Rencontrer l'auteur et pouvoir poser deux ou trois questions qui me taraudaient était maintenant à portée de main, dans une trentaine de minutes, tout près, au Carmen de los Mártires. Qui aurait pu rêver mieux ? Dans les jardins du carmen, le parfum des roses et les criaillements obsédants des paons en liberté, m'introduisaient déjà dans un univers étrange.

Le texte qui suit est donc aussi, pour une part, celui de l'auteur du roman puisque ses réponses ont confirmé certaines intuitions et précisé des données culturelles.

Ce hasard heureux, aux yeux du raisonnable, me semble une émanation de la bienveillance de l'espace alhambresque si profondément empreint de grâce poétique et sur lequel les ombres amènes d'Irving, de Chateaubriand et de tant d'autres, guident les passants.

Le 10 novembre 2008, le jury du prix Goncourt désigne comme lauréat Atiq Rahimi pour *Syngué sabour. La pierre de patience*. Il s'agit du quatrième roman de cet écrivain-cinéaste né à Kaboul, réfugié en France depuis 1984, qui publie pour la première fois un texte rédigé en français. La dédicace renvoie à la jeune Nadia Anjuman : « Ce récit, écrit à la mémoire de N.A. —poétesse afghane sauvagement assassinée par son mari-²— est dédié à M.D³. » et place, d'emblée, le roman sous le signe de la violence. Dès lors, le protocole

¹ Manifestation annuelle organisée par la compagnie MAPFRE pour la deuxième année. Une gratitude toute personnelle lui est dédiée.

² Nadia Anjuman, assassinée en 2005, à 25 ans. Leili Anvâr, spécialiste de la littérature afghane à l'Université des langues et civilisations orientales de Paris, a traduit un de ses recueils de poèmes qui a été publié en 2005 sous l'intitulé *Fleur rouge sombre (Gul-e-dodi)*.

³ M.D. semblerait recouvrir les initiales de Marguerite Duras, d'autant que certains éléments rappellent *L'Homme assis dans le couloir*. Par ailleurs, l'alternance du silence et des bruits évoquent *Nathalie Granger*. Atiq Rahimi déclarait, à ce propos : « C'est mon secret », mais son sourire laissait penser que la déduction n'était pas erronée.

de lecture est annoncé : rompre le silence et donner la parole aux femmes, victimes des barbaries.

1. UNE ÉCRITURE DURASSIENNE ?

Rahimi renoue avec *l'écriture du silence* de la littérature contemporaine consécutive aux traumatismes de la seconde guerre mondiale qui se détourne du lyrisme, ressenti désormais comme indécent : « le lyrisme est entré dans une période de remise en question, essentiellement à partir de la seconde guerre mondiale et de la découverte des camps » nous dit Chantal Colomb-Guillaume (2008: 79), tandis que « l'allusion et la suggestion deviennent alors les deux stratégies du silence » (de La Motte, 2004:62). Ce roman met en scène une jeune femme au chevet de son mari blessé et inconscient. Dans le silence de la maison, elle se laisse aller à des confidences dont il devient en quelque sorte le dépositaire. La respiration de l'homme, à peine perceptible, constitue des marques temporelles et narratives du récit et du soliloque, jusqu'au dénouement où, devenant inutile, il n'en est plus fait mention. De la sorte, face au désastre afghan, Atiq Rahimi se sent dépourvu de mots et joue sur les contrastes en accordant d'une part, au silence la fonction d'espace et d'actant de la fiction et, d'autre part, au bruit, celle d'adjuvant de la rupture.

En ouvrant son roman dans un espace clos et silencieux, Atiq Rahimi se souvient de sa rencontre à Kaboul avec *Hiroshima mon amour* (1960) et revendique ainsi l'influence de Marguerite Duras. Elle est nettement présente dans l'écriture parataxique ainsi que dans l'absence d'identité des personnages, « la femme » et « l'homme » renvoient au « Elle » et au « Lui » durassiens. De même, il reprend le thème de l'attente, du temps qui s'effiloche sans que rien ne change, mais le transfigure en opposant à cette attente de la femme, la lente et progressive vague dévastatrice des aveux. La voix qui s'élève et emplît l'espace rappelle les « voix extérieures des femmes, atteintes de folie, qui parlent de l'Amour » (Guijarro, 1993 : 69) d'*India Song* pour devenir le sentiment d'une possession : « Il [Dieu] est en train de faire de moi une démonsse. » (Rahimi, 2008 : 79). Rahimi, en exprimant la tragédie de l'Afghanistan, rejoint l'analyse de Kristeva quand elle remarque que les temps modernes se situent dans une crise :

Crise à la fois religieuse et politique, elle trouve sa traduction radicale dans la crise de la signification. Désormais, la difficulté de nommer débouche non plus sur la « musique des lettres » [...] mais sur l'illogisme et le silence. (Kristeva, 1989 : 230)

Si la linguiste évoque la situation de l'Europe après la seconde guerre mondiale, l'importance du silence chez Rahimi trouve une signification un peu différente car il ne s'agit plus seulement du silence face à l'horreur, mais du silence pesant sur le pays que la voix féminine dénonce.

En effet, l'homme, immobile, pétrifié par la balle nichée dans sa nuque ne capte aucun son ni aucun mouvement. Il demeure insensible aux pleurs de ses filles, aux supplications de sa femme, comme au fracas des obus qui s'abattent tout autour de la maison, telle une masse réduite à subir. Au contraire, la femme, devient celle qui entretient la vie, celle qui parle et qui mène le récit, permutant ainsi les codes religieux et sociaux. Le valeureux guerrier toujours absent s'immobilise et n'existe plus que par le souffle régulier de sa respiration, alors que la femme, jusque-là recluse et soumise, veille à conserver la vie, va et vient de l'intérieur à l'extérieur, blasphème et transgresse les tabous. Les bribes de confidences naissent du silence de son mari et des inlassables répétitions de « Al'Qahhâr » (« le Tout », « le Très contraignant », « le Dominateur suprême ») afin de ne pas s'anéantir dans une parole obligée.

2. SILENCES ET NON-DITS

La première phrase du roman est éloquente : « Quelque part en Afghanistan ou ailleurs » (Rahimi, 2008 :11) car elle situe le texte dans un espace géographique que chacun sait en état de guerre auquel la mention d'un « ailleurs » accorde, cependant, une portée plus large. Le récit se présente comme un huis clos que le lecteur situe chronologiquement au moment où les affrontements entre tribus ensanglantent le pays. La jeune femme veille son époux réduit à l'état d'un corps inerte, « elle tient un long chapelet noir. Elle l'égrène. Silencieusement. Lentement » (Rahimi, 2008 :15) et, par degrés, la prière mécanique se métamorphose en lamentation avant que ne surgissent les souvenirs et les confessions.

Dans le silence de la maison où « tout le monde se terre. Se tait. Et attend. » (Rahimi, 2008 : 52), peu à peu, montent les mots du soliloque féminin. La situation romanesque d'une guerre fratricide renverse les codes sociaux et s'appuie sur le paradoxe de l'homme muet et passif et la libération de la parole féminine.

Le texte s'inscrit donc dans le poids et la rupture du silence. Silence imposé, soit par le statut social en ce qui concerne la femme, soit par les effets de la blessure de guerre, pour ce qui est de l'homme.

Symboliquement le texte est morcelé, haché de courtes phrases, souvent nominales, qui dressent un décor dépouillé, vide : « Entre la nuit. La chambre dans un noir absolu » (Rahimi, 2008 :46), à l'image du silence que même le souffle

régulier de l'homme ne parvient pas à percer : « Il continue à respirer silencieusement, lentement. » (Rahimi, 2008 :16).

Dans une mimésis de la vie suspendue, du silence environnant, des mouvements contrôlés, les paragraphes se forment, séparés par des espaces blancs, laissés en attente, pour donner à chaque geste le prolongement de la pensée :

Après la lecture de quelques versets, elle glisse la plume, referme le Coran, et reste encore un instant, pensive, absorbée par cette plume qui dépasse du livre sacré. Elle la caresse d'abord tristement, puis nerveusement.

Elle se lève, range le tapis et va vers la porte. (Rahimi, 2008 :33)

Les vides typographiques marquent aussi l'écoulement du temps par des ellipses narratives:

Elle quitte la chambre, le couloir, la maison....

Dix souffles plus tard, elle revient, hors d'haleine. Jette son voile mouillé à terre, se rue vers l'homme. [...] (Rahimi, 2008 :91)

De même, ils disent la solitude, l'isolement, l'angoisse de la femme prisonnière de la ville :

Un coup de feu, loin. Puis un autre, près. Et ainsi cesse le cessez-le-feu.

La femme se redresse puis va vers le rideau vert uni. (Rahimi, 2008 :101)

Ainsi, les marques typographiques convergent-elles à l'instauration de la pesanteur de l'espace, à la suggestion des zones d'ombre de l'héroïne qui apparaît et disparaît, sans que le lecteur n'en perçoive les causes, devenant lui-même l'*alter ego* du blessé. Ce dispositif accorde à l'homme une conscience muette, qui procure au dénouement sa vraisemblance. En dépit de l'apparente déficience de réaction, il se révélera réceptif à tout ce qui a été dit, transformant le silence en creuset de la violence.

Les frustrations, les souffrances aussi bien que les aspirations et la révolte s'inscrivent dans les vides, se devinent dans la zone de « l'inter-dit » des fragments, disposés en strophes, espacées par des blancs dans lesquels l'imaginaire s'engouffre : faire silence pour dire l'indicible, en contrepoint du flot de paroles qui envahira progressivement le récit :

Elle sort.
Sans rien dire.
Sans rien regarder.
Sans rien toucher. (Rahimi, 2008 : 137)

Le silence poursuit l'absence de communication dans ce couple, fabriqué par les hasards de la guerre, construit sur des fondements traditionnels, et s'oppose à l'idéal poétique de l'amour, justifiant, de fait, les confidences intimes de la femme. Le désir amoureux, longtemps demeuré secret, et enfin déclaré, rejoint l'audace des chants des femmes pachtounes :

Ne me serre pas trop entre tes bras,
Le parfum de mon collier, demain, trahirait nos secrets. (Majrouh, 1994 :95)

Le non-dit, cette autre forme du silence, laisse deviner toute la richesse et l'importance du détail. Le motif récurrent de la plume de paon revêt un sens significatif. Il est, tout d'abord, objet de transgression dans l'enfance : « Il y a bien longtemps que je l'ai volée » (Rahimi, 2008 : 133), puis de la convoitise des *mudjahidins* qui envahissent la maison, s'en emparent et, enfin, il est perçu comme l'instrument perdu de l'exutoire scriptural. Si la présence d'une plume de paon correspond à une réalité culturelle, en raison de son caractère esthétique, l'objet, dans le contexte qui l'entoure, s'avère porteur d'une double symbolique. Le plus souvent solaire et lié au pouvoir divin, il est aussi nocturne quand il figure les âmes perdues. Cependant qu'il soit diurne ou diabolisé, il s'avère condamnable, soit parce qu'il exprime un désir muet dans des mains féminines, soit parce qu'il s'identifie à Eve. En effet, s'emparer de la plume de paon revient à dérober la puissance, la lumière, à se hisser jusqu'aux privautés masculines que sont l'accès au Livre et à l'écriture, légitimant *de facto* que les combattants se l'attribuent. Ensuite, si l'on se réfère au *Langage des Oiseaux*, le paon a été, comme Eve, rejeté du paradis terrestre :

Le peintre du monde invisible, dit-il, remit de sa main pour me former, son pinceau aux jinns. Quoique je sois le Gabriel des oiseaux, mon sort est cependant bien moins avantageux : car, ayant contracté amitié avec le serpent dans le paradis terrestre, j'en fus ignominieusement chassé. (Attâr, de Tarcy, 1996 : 57)

Cette référence octroie à la plume, en apparence anodine, la valeur d'un fil rouge. Elle représente le seul objet personnel à avoir franchi le seuil du foyer conjugal, objet maudit puisqu'il a été dérobé au père. A l'indigence intellectuelle

à laquelle la fille semble condamnée au sein de la famille, s'ajoute la misère matérielle du non-droit. A chacune de ses mentions, la plume de paon construit allusivement un récit souterrain et devient un guide de lecture. Utilisée comme marque-page dans le livre sacré, elle apparaît, en raison des connotations qui s'y attachent, comme une provocation blasphématoire.

La reprise du récit est le plus souvent ponctuée de bruits qui déchirent le silence. Tout d'abord, les appels du muezzin qui intensifient l'omniprésence de la religion et que le narrateur donne à entendre depuis l'intérieur de la maison : « ...et aujourd'hui est un jour de sang, car c'est au cours d'un mardi qu'Eve a perdu, pour la première fois, du sang pourri [...] » (Rahimi, 2008 : 23). De même, l'annonce des cinq prières rythme la journée et se double, en un écho martelant, de la récitation des 99 noms d'Allah qui sonnent comme autant de jalons du quotidien: « une journée pour moi égale quatre-vingt-dix-neuf tours de chapelet ». (Rahimi, 2008 : 21)

Outre ces bruits familiers, il en est d'autres, violents, brutaux qui signent la menace permanente de la guerre : les explosions (« La détonation ébranle la maison, la femme »), le roulement des chars et les bruits de bottes, les cris ou pleurs des enfants, les gémissements des voisins et contribuent à l'enfermement de l'espace et de la conscience. La marque d'un régime oppresseur et oppressant est significativement évoquée par la collusion entre le religieux et le guerrier.

En rupture des saccades syntaxiques, comme un sursaut de vie, la parole de la femme jaillit du silence, s'étend sur plusieurs pages compactes, pour s'engouffrer dans le mutisme de l'homme et repartir ensuite : « Quelques instants —cinq ou six souffles— plus tard, elle poursuit » (Rahimi, 2008 : 81). Ainsi, la sujétion à la respiration masculine fixe-t-elle à la fois l'attention accordée au blessé et la soumission sociale du féminin au masculin.

L'économie des mots renvoie au silence et au dénuement de la pièce, aux « murs clairs, couleur cyan », « une chambre vide », et se confond avec l'écriture d'un scénario qui ébaucherait un décor pour guider le panoramique de la caméra, à l'identique des premiers plans de *Terre et cendres*⁴ s'étirant sur une route déserte et poussiéreuse, dans un silence total.

L'alternance du silence intérieur et des sons extérieurs qui déchirent l'espace domestique signe implicitement la double violence de l'Afghanistan, silencieuse et martiale.

⁴ *Terre et cendres* version filmique du roman (Atiq Rahimi, réalisateur), a reçu le prix du meilleur réalisateur au festival de Gand en 2004 et le prix Regard vers l'avenir (Cannes 2004). La bande son n'est sonore qu'après 1 minute 29 (chants d'oiseaux et moteur lointain). Il faut remarquer des écarts assez importants entre le roman et le film, bien que la trame demeure identique.

3. MUSIQUE OCCIDENTALE ET CONTES D'ORIENT : POUR UN MÉTISSAGE

Néanmoins, réduire le texte à une adaptation personnelle de l'écriture de Duras serait négliger à la fois le support musical qui a guidé le rythme de l'écriture et les éléments inhérents à la sphère culturelle de l'auteur.

Atiq Rahimi confiait dans un entretien accordé au magazine *Télérama* : « À chacun de mes livres, je cherche une musique. J'ai travaillé l'écriture de *Syngué Sabour* bercé par un lied de Schubert intitulé « Le double » dans le *Chant du cygne* » [Laval, 2008]. Le lied composé sur un poème de Heine évoque la nuit, la disparition de la femme aimée et la torture de la contemplation de sa propre souffrance, au cœur d'un silence propice à la vision :

Der Doppelgänger

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzensgewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe –
Der Mond zeigt mir meine eig'ne Gestalt.

Du Doppelgänger! Du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle,
So manche Nacht, in alter Zeit?

Silencieuse est la nuit, les rues se reposent
Dans cette maison vivait mon amour
Elle a depuis quitté cette ville
Mais la maison se dresse encore à la même place.

Là aussi est un homme il regarde vers le haut
Il tord ses mains avec la force de la douleur ;
L'horreur me saisit quand je vois ses traits
La lune me montre mes propres traits.

Ö toi, mon double, mon camarade blafard !
Qu'as-tu donc à singer ma peine d'amour,
Qui m'avait tant torturé sur ces lieux mêmes,
Tant et tant de nuits, dans les temps anciens ?

(Heine, 1957 :102)

Si le texte évoque un thème largement exploité dans la littérature romantique, la forte symbolique de l'intitulé du recueil (*Le Chant du cygne*) porte l'empreinte mythologique du dernier chant de l'oiseau, le plus beau —celui qui précède la mort— et constitue dans le récit un sous-texte annonciateur du dénouement. Au-delà du pouvoir des mots, Rahimi semble avoir été sensible à la musique de Schubert, marche funèbre dominée par un ethos lugubre du ton en si mineur. Le piano est plongé dans le grave extrême alors que la ligne mélodique s'ouvre sur quatre pauses et se ferme sur sept mesures silencieuses, à l'image de la voix de la jeune femme. L'examen de la partition laisse voir une alternance de silences et de mélodie qui va du si3 au fa dièse4, avec des élans plus aigus aux mesures 31-32, 40-42, 43, 44, 51-52, chacun de ces élans s'accompagnant de la mention *fff* (registre du cri), tandis que les accords scandent une sourde

menace. Les trois temps de chaque mesure, sont fréquemment ouverts ou fermés par un demi-soupir, un demi-soupir pointé, un soupir, ou deux soupirs, tels un souffle qui s'épuise. La douleur s'inscrit dans un ostinato funèbre de quatre notes au piano reprises six fois : si-la dièse-ré-do dièse (la 6^{ème} fois la dernière note varie légèrement car le do bécarre remplace le do dièse⁵. L'alternance et l'ambiguïté mineur/majeur – le lied commence en mineur et s'achève en majeur- renvoie à la confrontation féminin/masculin et préfigure dans l'accord tonique majeur final surmonté d'un point d'orgue, la clausule du roman. La musique pianistique et vocale comme guide d'écriture restitue l'alchimie de la création qui associe les images intérieures au souffle mimétique du rythme.



Parallèlement à l'influence de la culture occidentale perceptible dans l'écriture durassienne et la musique de Schubert, le roman demeure profondément issu du substrat oriental.

En dépit de la brutalité de la parole, il semble que Rahimi tisse la trame d'un conte à partir de l'alternance silence/fracas, mort/ vie, vérité/mensonge, magie et quotidien, inscrivant ainsi sa particularité orientale jusqu'au dénouement où tout s'inverse.

Si le conte originel a une issue heureuse, il en va différemment dans le roman de Rahimi. Néanmoins le schéma narratif est proche et l'origine de la pierre de patience trouve sa source, non pas dans la « mythologie perse » comme l'indique indûment la quatrième de couverture, mais dans un conte persan, ce qui en modifie la perception en distançant la dimension religieuse et la notion de bien et de mal.

⁵ Ce motif en croix est emprunté par Schubert à J.-S. Bach : *Clavecin bien tempéré*, fugue en ut dièse mineur. Je remercie ici Franck Ferraty pour son aide précieuse dans la lecture de la partition.

Le titre lui-même oriente la lecture vers le conte dans sa dimension première, par l'évocation claire à l'animisme et le culte primitif de la pierre. Pour Mircea Eliade, la kratophanie lithique accorde à la pierre un rôle d'instrument, « une fonction magique plutôt qu'une fonction religieuse » (Eliade, 1997 : 189). Le passage des croyances primitives au conte est un phénomène coutumier qui trouve ici une signification particulière car il prépare à la barbarie du dénouement tout en soulignant un folklore narratif, transmis de génération en génération. Le conte original persan s'organise autour d'une jeune fille que le destin entraîne dans une vaste demeure où elle est emprisonnée. Dans la septième chambre se trouve « un jeune homme allongé sur un lit. Un drap couvrant son visage et son corps ». Comme il ne répond pas à ses appels, elle soulève le drap et voit des aiguilles plantées dans tout son corps. Une lettre posée à côté du lit lui indique que seule une veille de quarante jours pourra le sortir de son sommeil :

Pendant trente-cinq jours, Fatima s'est assise au chevet du jeune homme. Chaque jour, elle mangeait une amande et buvait un dé à coudre d'eau. Elle récitait les prières et les soufflait sur le visage du jeune homme, en enlevant une aiguille de son corps.

Mais ayant peu mangé, peu bu et peu dormi, elle n'avait plus la force. (Karimzadeh⁶, 1997)

Epuisée de fatigue et de solitude, la jeune fille fait entrer une gitane qui découvre le secret de la septième pièce. Au quarantième jour, par ruse, c'est elle qui ôte la dernière aiguille, libérant le jeune prince. Celui-ci, croyant qu'elle l'avait patiemment soigné, l'épouse, et Fatima devient leur servante. Quelques temps plus tard, à sa demande, le prince promet de lui ramener de son voyage une pierre patiente :

Comme le marchand l'avait dit, Fatima alla le soir même s'asseoir dans un coin de la cuisine, alluma une bougie, mis la pierre patiente devant elle et lui raconta toute son histoire en détail. A la fin elle lui dit :

« Pierre patiente, pierre patiente,
C'est toi qui es patiente ou c'est moi qui suis patiente ?
Eclate ou j'éclate ! »

A ce moment-là, le jeune prince entra dans la cuisine, la prit par la taille et dit à la pierre : « éclate-toi ! »

⁶ Les *Quarante contes*, recueillis revus et corrigés par Manoutchehr Karimzadeh sont parus à Téhéran aux éditions TARH-E NOW, 1ère et 2ème édition 1997 (3300 exemplaires). La traduction de « Sangu-e sabour. Pierre patiente » appartient à Manijeh Nouri que nous remercions très sincèrement ici.

La pierre patiente éclata en mille morceaux et une goutte de sang en sortit.
(Karimzadeh, Nouri, 1997)

La mention de la pierre de patience introduit dans le roman le mode du conte et de l'enfance : « Il [le père] était obsédé par une pierre magique. Une pierre noire⁷. Il en parlait sans cesse...comment l'appelait-il, cette pierre ? » (Rahimi, 2008 : 87)

Placée au huitième jour du récit, rappel du magique carré sator⁸, le nom enfin retrouvé de la pierre noire opère une libération qui est inévitablement liée à la mort de l'homme :

Avant qu'elle ait ramassé son voile, ces mots surgissent : « *Syngué sabour !* » Elle sursaute, « voilà le nom de cette pierre : *syngué sabour*, pierre de patience ! la pierre magique ! », s'accroupit auprès de l'homme. « Oui, toi, tu es ma *syngué sabour !* » elle effleure délicatement son visage délicatement, comme si elle touchait réellement une pierre précieuse. « Je vais tout te dire, ma *syngué sabour*, tout. Jusqu'à ce que je me délivre de mes souffrances, de mes malheurs, jusqu'à ce que toi, tu... » Le reste, le tait. Laisse l'homme l'imaginer (p. 90-91)

Les aveux mêlent le véniel au capital, sans distinction autre que le moment de leur profération qui construit une gradation à double interprétation. La libération de la caille préférée de son père, le vol de la plume de paon, les mensonges pour se protéger, sont autant d'éléments qui dénoncent l'effacement de la femme dans cette société chaotique et éclairent l'ultime et double profanation. Chacun de ses aveux est corrélé à la tradition afghane : l'autorité absolue du père, la réification des femmes, le mariage forcé, l'impureté des menstrues, sont à lire comme les jalons des multiples interdits. Le tabou de l'expression de la sexualité est franchi, non seulement dans les plaintes du désir inassouvi, mais aussi dans l'adultère et, surtout, au moment de la révélation finale qui mêle le religieux à l'honneur viril. En relatant le caractère dérisoire du pèlerinage censé lui accorder la fécondité, la jeune femme jette à terre tous les faux-semblants de la tradition, dénonce l'hypocrisie de la société phallocrate et brise l'honneur du guerrier en proclamant sa stérilité :

⁷ Ici l'allusion à la pierre de la Kaaba est manifeste.

⁸ Le carré magique renvoie à la découverte numérologique de Pythagore, mais aussi à Ibn Khaldûn qui remarque qu'il existe aussi un carré des lettres. Le huit est le résultat de la multiplication du 2 (symbole de l'esprit double) et du 4 (les 4 éléments et les 4 humeurs) qui exprime une universalité et un infini.

Elle s'enhardit jusqu'à lui annoncer : « Oui, ma *syngué sabour*, ces deux filles ne sont pas les tiennes ! » Elle se redresse. « Et tu sais pourquoi ? Parce que c'était toi qui étais stérile. Pas moi ! » (Rahimi, 2008 : 150)

L'auteur, lors de son intervention à Grenade, a exprimé les liens qui l'unissaient à ce conte en assimilant la capacité de la pierre d'absorber les souffrances, jusqu'à l'éclatement, à sa propre démarche d'écrivain : « J'ai absorbé tout ce que j'ai entendu en Afghanistan pendant des années. Je ne me glisse pas dans la peau des personnages mais ce sont les autres qui se glissent en moi, jusqu'à l'éclatement de l'écriture. »

Plus encore que le rappel d'un conte traditionnel, l'inclusion dans le récit d'un conte dit par la grand-mère de la jeune femme, puis par son beau-père, contribue à la dimension emblématique du roman. Dans ce texte second, le lecteur reconnaît le mythe d'Œdipe féminisé « un roi courageux qui avait dans la vie, un seul impératif, mais de taille : n'avoir jamais de fille » (Rahimi, 2008 : 106), les contes de *Blanche Neige* et de *Peau d'Âne* dans l'épisode du bourreau attendri et de l'union incestueuse. Cependant, chez Rahimi, l'inceste est consommé, l'irréparable commis, ce qui justifie que le conte soit inachevé. Lors de cette même rencontre, Atiq Rahimi a longuement développé ses intentions en insérant ce conte qui lui appartient pleinement. Il opère une lecture nouvelle du mythe oedipien en s'intéressant au point de vue de la mère dans la triade Père/Mère/Garçon et considère que si le fils a besoin de se débarrasser de la loi du Père, il doit également se libérer de sa mère. Or, la société afghane se bâtit sur l'autorité absolue d'un père toujours absent du foyer où l'enfant vit en symbiose avec la mère jusqu'au moment de la puberté. Vers l'âge de douze ans, il est jeté dans la sphère masculine sans qu'il y ait eu de transition, telle celle que peut représenter la scolarisation en Occident. De cet arrachement brutal naît la violence et la soif de posséder la femme. Il précise également que, dans la tradition littéraire indienne et persane, le conte est rarement clos mais au contraire, entraîne une autre histoire pour éclairer la précédente. L'indécision finale du conte-souvenir dérouté l'Occidental, accoutumé à une structure fermée et fait de ce détour narratif une spirale métaphorique qui crée, selon Rahimi, une mise en abyme de tout le roman. Du silence de la pièce au silence du conte qui n'offre pas de réponse, la métaphore se file et induit la prémonition d'une fin tragique alors qu'il est placé dans la bouche de la jeune femme :

Pour avoir une fin heureuse, cette histoire [...] exige un sacrifice. Autrement dit, le malheur de quelqu'un. N'oublie jamais : chaque bonheur engendre deux malheurs (Rahimi, 2008 : 112)

Peu à peu se dessine une figure négative de Shéhérazade. Dans *Les Mille et Une Nuits* « Les meurtres originels ne cessaient de mimer l'affrontement du dé-

sir et de la loi » (Benckech, 1988 : 10) et naissent ainsi du bain de sang réclamé par le sultan pour assouvir sa vengeance. Par la grâce de la parole libérée, les contes sauront l'apaiser et lui redonner un caractère humain, et constitue une « thérapie réussie du roi-fou » (Chebel, 1996 : 274). Au contraire, dans *Syngué sabour*, la parole devient affranchissement de l'inconscient de la narratrice et non de l'auditeur, et, au lieu de mener vers une harmonie, appelle le sang. Le médium que constitue la pierre de patience n'est pas le silence attentif et fasciné de Shahriyâr. Cette catharsis rejoint le tragique dans l'indécidable car la purification ne distingue ni l'innocent ni le coupable et renvoie à l'invariable guerre des sexes.

Ainsi, parallèlement aux incrustations du conte, une narration secondaire, silencieuse, se construit par le rôle accordé aux objets. Parmi ceux-ci la plume de paon évoquée plus haut, mais il ne faut pas négliger le Coran, le tuyau nourricier, le collyre, les bottes etc. car tous relèvent à la fois du symbolique et du visuel. Le regard porté par le narrateur s'arrête sur les images qui s'avèrent allégoriques et se doublent de l'orchestration des chromatismes.

En effet, la présence des couleurs ouvre et clôt le roman:

La chambre est petite. Rectangulaire. Elle est étouffante malgré les murs clairs, couleur cyan, et ses deux rideaux aux motifs d'oiseaux migrateurs figés dans leur élan sur un ciel jaune et bleu. (Rahimi, 2008 : 13)

La femme est écarlate. Écarlate de son propre sang » (Rahimi, 2008 : 155)

Les chromènes de l'incipit inscrivent donc le texte dans une relative sérénité et renvoient, par les motifs d'oiseaux migrateurs, au conte soufi de *Le Langage des Oiseaux* ou (*La Conférences Oiseaux*), mais ce calme apparent est démenti par une menace : « Au fond de la chambre, il y a un autre rideau. Vert. Sans motif aucun. » dans laquelle il est aisé de lire la couleur de l'islam intégriste dont la rigidité condamne l'imaginaire et entraîne la dissimulation, qui est induite dans le texte par l'utilisation et l'emplacement du rideau.

De manière plus allusive, la combinatoire des couleurs : le noir des nuits et du chapelet, le rouge pourpre de la robe ou l'écarlate du sang, le vert du rideau et le jaune solaire, éveille, dans le non-dit, l'évocation du drapeau afghan⁹ et élève le roman au rendu poétique d'une situation politique.

⁹ Le noir renvoie au premier drapeau du pays en 1881, le rouge au sang versé pour l'indépendance, le vert à l'islam, l'emblème jaune-or est encadré d'épis de blé (sol fertile) et surmonté de la *chahada* (profession de foi de l'islam) qui a remplacé l'étoile à cinq branches symbolisant les cinq ethnies du pays.

Les silences multiples qui ponctuent le texte et apparaissent dans la structure fractale, laissent des vides suggestifs, à la manière du montage filmique en « cut », mais deviennent également actants, dans la mesure où rien ne serait possible sans le mutisme du personnage masculin pour, au final, se muer en arme fatidique. S'il est vrai que dans la sphère traditionnelle musulmane, le silence est à la fois protection et manifestation de bonne éducation, il revêt aussi un rôle stratégique. Malek Chebel déclare à ce propos que « le silence n'est pas d'abord une défense, c'est une arme redoutable qui protège ceux qui savent l'utiliser. » (Chebel, 1996 :212). Du silence est née la violence meurtrière qui place l'un et l'autre des protagonistes face à leur destin: « L'homme, le kandjar fiché dans le cœur, va s'allonger sur son matelas au pied du mur, face à sa photo », tandis que « La femme rouvre doucement les yeux. Le vent se lève et fait voler les oiseaux migrateurs au-dessus de son corps. » (Rahimi, 2008 :154-155). Il semblerait, que de ce combat, naisse une grâce pour celle qui a su rompre le silence.

Ce court et dense roman, puisant conjointement aux sources de l'écriture minimaliste et au cœur de la tradition narrative la plus ancienne du conte, renouvelle *l'écriture du silence* et opère un métissage entre Occident et Orient qui lui octroie une résonance où l'humain dépasse la notion de culture monolithique.

BIBLIOGRAPHIQUE

- 'ATTÂR. F-U (1996) *Le Langage des Oiseaux*, traduit du persan par Garcin de Tracy, Paris Albin Michel, Sindbad, 1982.
- BENCHEIKH, J.E. (1988) *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1949) *La part du feu*, Paris, Gallimard.
- CHEBEL, M. (1996) *La féminisation du monde. Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Paris, Payot.
- COLOMB-GUILLAUME, C. (2008) « Orphée en question, le lyrisme critique » in *Orphée entre soleil et ombre*, Toulouse, Inter-Lignes N.S.
- DURAS, M. (1960) *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard.
- DURAS, M. (1980) *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, éd. de Minuit.
- ELIADE, M. (1997) *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- GAGNEBIN, M. (1984) *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, P.U.F.
- GUIJARRO GARCÍA, Rafael, "L'Homme Atlantique de Duras: un signifiant noir pour un texte", *Anales de Filología Francesa*, volumen V, Murcia: Universidad de Murcia, 1993, pp.65-74.
- HEINE, H. (1957) *Buch der Lieder*, München, Wilhelm Goldmann Verlag.
- KARIMZADEH, M. (1997) : *Tchehel qesseh (Quarante contes)*, Téhéran, Tarh-e now, traduit du persan par M. Nouri .
- KRISTEVA. J. (1989) *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard Folio, 1987.

LA MOTTE (de) A. *Au-delà du mot*, Müntser, 2004.

LAVAL, M. (2008) « Atiq Rahimi, prix Goncourt pour *Syngué sabour. Pierre de patience* » *Télérama* n° 3071, 28 novembre 2008

RAHIMI, A., (2000) *Terre et cendres*, traduit du persan par S. Nouri, Paris, P.O.L.

RAHIMI, A., (2002) *Les Mille maisons du rêve et de la terreur* traduit du persan par S. Nouri Paris, P.O.L.

RAHIMI, A., (2005). *Le Retour imaginaire*, traduit du persan par S. Nouri Paris, P.O.L