

Du pain et des mandarines dans

Waiting in the Future for the Past to Come de Sabiha Khemir

Jacqueline Jondot

I grew up with the smell of bread filling my lungs. My hands were burnt by its warmth at a tender age. Our house was situated near the main bakery of the village and every morning I grasped the cold copper coin and waited for bread to be brought out from the oven. The bread was so hot, I used to lift the lower part of my dress in order to hold it. I have a vivid memory of dropping it, picking it up, kissing it, dropping it, picking it up, drawing it closely to my burning lips again and up to my forehead to ask for forgiveness, in the traditional manner.¹

Voici le paragraphe inaugural de *Waiting in the Future for the Past to Come* de Sabiha Khemir, romancière tunisienne d'expression anglaise. Ces quelques lignes donnent le ton de ce roman — qu'on peut ranger dans le genre initiatique : on y voit comment une tradition est évoquée pour être aussitôt transgressée. La nourriture (le pain) est placée comme en exergue², à la fois dans le texte et hors texte. Élément essentiel de la tradition et de sa transmission, la nourriture est, dès l'ouverture, signalée dans son ambivalence. Que lit-on en effet dans ces quelques lignes? Le pain est signe de plénitude (« filling »), de souffrance (« burnt ») ainsi que de désir (« burning lips »), c'est-à-dire de manque; son lien avec le corps, le corps de la femme (le sujet de l'écriture est une femme, Amina), est clairement exprimé même s'il échappe à l'espace intérieur féminin (il vient de la boulangerie, un espace situé hors de la maison). On voit ici comment le rituel ancestral est subverti par un sujet qui l'investit d'un sens autre : il est le hors d'œuvre d'une œuvre en train de s'écrire comme réponse au tricot et aux tâches culinaires des femmes, tâches inscrites dans la tradition. Sabiha Khemir s'empare donc d'un thème traditionnel récurrent et lié à la sphère féminine pour le situer immédiatement hors de cet espace traditionnellement clos et le détourner de sa fonction première : le pain ne remplit pas le ventre comme on pourrait s'y attendre, mais son odeur remplit les poumons et il étouffe plutôt qu'il ne nourrit. Comme nous allons le voir, l'auteur va user de ces décalages tout au long du texte pour ouvrir de nouvelles perspectives à la femme en tant que sujet.

La nourriture appartient donc à la sphère féminine, espace clos où se perpétuent les traditions par des gestes qui sont répétés à l'infini et sont inscrits dans le corps de la femme dès l'enfance. Cependant, avant d'être nourricière, la

¹ Khemir, Sabiha. *Waiting in the Future for the Past to Come*. London: Quartet Books, 1993. p. 1. (Les références à ce roman apparaîtront ensuite entre parenthèses).

² J'emploie ce terme comme un clin d'œil au sujet de ce recueil, en rappelant son étymologie : « exergum, espace hors d'œuvre » (*Le Robert*)

nourriture est d'abord apprentissage des sens, donc du corps, comme l'indique la phrase inaugurale du roman : l'odeur est première. Lorsque Amina revient de la ville au village, c'est l'odeur du couscous qui la guide dans l'obscurité³ jusqu'au centre de la maison comme elle la guidait, enfant, jusqu'à la maison du maître – ou plutôt de la femme du maître – pour la fête⁴. Chaque maison est identifiée grâce à son odeur spécifique⁵, forme d'invitation à l'Autre. Le toucher suit immédiatement l'odorat. Ce sont les mains qui pétrissent le pain: « Remember the white round bread that you learnt to make in the clay oven? An attribute of a good wife, you grew up being told by everyone. » (p.211) Cette initiation au toucher est aussi initiation au partage:

We sat on the straw mat around the low round wooden table, the bowl was placed in the middle and all the hands surged at once and delved into the 'assida'. (p. 76)

Le sens de la vue est également sollicité: les épices colorent la fête (p.58) et la blancheur du pain est métaphore de la perfection de celle qui le pétrit (p.211). Recettes culinaires et recettes de beauté emploient les mêmes ingrédients pour rendre le corps beau à voir (pp. 171–182). L'ouïe joue aussi un rôle dans cette éducation aux sens : « the sound and smell of tea undulated from the narrow sprout and ascended » (p. 242), faisant encore de la nourriture une invitation, un appel à l'Autre.

Outre la théière, d'autres ustensiles culinaires sont mis à contribution pour souligner que le corps n'est pas éduqué pour lui-même mais dans un rapport codifié à l'Autre, en l'occurrence l'homme: « The frilly white lace hung all around, covering the rim of the sieve and looked just like a bride's veil. » (p. 35)⁶ Cette initiation du corps de la femme vise à faire d'elle une épouse puis une mère nourricière; dès le hammam, les enfants lavés ne sont-ils pas assimilés aux oranges pelées qu'on leur donne pour les récompenser⁷? C'est le corps lui-même qui serait donné comme nourriture. Le corps féminin serait donc un objet pour combler un besoin⁸.

L'initiation à la nourriture semble se prolonger dans une culture du don. On voit les fillettes porter de la semoule et de l'huile à leur maître (p. 57), la mère partager les récoltes pour en faire profiter toute sa parentèle (pp. 87–88). Mais s'agit-il réellement d'un don? En effet, toute l'activité tournant autour de la nourriture est entièrement ritualisée et n'obéit pas à un désir individuel de la

³ « The smell of couscous led me down the steps into the big kitchen... » (8)

⁴ « Long before we reached the middib's house, we were met by the smell of Ras al-'Am's meal. » (p. 58)

⁵ « Every house sent out its smells but we could distinguish the one of the meal awaiting us. » (p. 58)

⁶ Voir aussi: « Around the bride's plate gathered the numerous hands of virgins seeking a taste from the bride's couscous. [...] A virgin who ate from the bride's container is bound to marry soon. » (p. 199)

⁷ « The women had certainly completed washing the children and had wrapped them in the colourful striped towels and carried them out to where they could doze on the platform after having their share of peeled oranges. » (p. 188)

⁸ Besoin que j'oppose à désir.

femme : toute la vie de la femme — de la naissance (p. 31), à la promesse (p. 109) et au mariage (p. 199), en passant par la réussite aux examens (p. 13), jusqu'aux séparations (p. 140) et au veuvage (p. 33) — est structurée autour de ce rituel du don de nourriture, tout événement est marqué par une nourriture spécifique, ritualisée, qui ne tolère pas de variation. Cependant, la femme peut-elle donner ce qui ne lui appartient pas puisqu'elle ne prend pas part à la production, dans la mesure où celle-ci se passe à l'extérieur, hors de l'espace de la maison? L'image de la Terre-Mère⁹ n'est pas très pertinente dans ce roman sauf si l'on considère la paralysie de la grand-mère qui intervient lorsque ses fils lui font signer la cession de ses terres par cupidité (pp. 178–179). La stérilité de la terre semble plutôt venir de la division des hommes (p. 125) : abondance, plénitude (pp. 85–93), totalité imaginaire – images traditionnelles de la terre-mère — ne subsistent pas devant les conflits et les séparations. Dès lors que la nourriture vient d'un extérieur qui n'appartient plus au cercle familial, (« it came from the shop » [p. 93]), qu'elle obéit aux lois des échanges commerciaux (« the cold copper coin » [p. 1]), elle perd son caractère sacré et ne peut plus faire l'objet d'un don. La vision de la femme-mère nourricière n'est possible que dans un monde imaginaire. L'image de la femme trônant sur une source intarissable en est la signature imaginaire :

It was in the small room, precisely in the middle of the mattress positioned on the slightly raised door of the oil well, that Auntie Houria sat in her usual majestic position like a queen on a throne. [...] She sat with pride as though she were constantly aware that underneath her there was the crop of olives, compressed at her feet into a golden sea, silent and still. (p. 101)

Que cette source est asséchée est clairement exprimé ici : « silent and still ». Le monde sur lequel la femme règne est un monde statique, fait de vide.

My mother used to sit down in the entrance hall, surrounded by empty containers, small, medium, large, all sizes. To one side were the baskets and buckets of fruit [...]. She would take one container at a time. She would pick it carefully according to the house to which it was going to be sent [...], looking at it to make sure it had the right 'balance', mixture and amount. (p. 87)

By the end of the afternoon, when the fruit distribution came to an end, my mother would be sitting on the floor, in the same spot, legs wide open, with contentment and satisfaction filling her face, while benediction and best wishes filled the apparently empty containers that surrounded her. (p. 89)

Ce que la femme transmet et qui ne vient pas d'elle, c'est une tradition où elle n'a pas son mot à dire. Ce qu'elle transmet en initiant les filles à un corps donnant – et non pas offert — n'est qu'une parole vide qui perpétue le vide. Il n'y a pas que les récipients qui soient vides, elle aussi se vide :

She would get carried away and forget to leave some fruit for us. She would glance at the buckets, almost completely emptied, and look perplexed. How would she deal with my sisters' inevitable anger? There would be complicity in her eyes and I would say, 'I'll pretend I've eaten a lot of it.' (p. 89)

⁹ L'association entre la terre et la mère, en tant que nourricières l'une et l'autre, est fréquente dans un certain nombre de romans arabes d'expression anglaise.

En transmettant une parole vide, en distribuant une nourriture qui la tient en dépendance totale, elle se vide de sa qualité de sujet désirant. Elle n'est qu'un maillon dans une chaîne de répétitions. La nourriture qu'elle offre en devient mortifère. Ainsi Hnouza, l'idiot du village, toujours en quête de friandises (pp. 137–140), meurt de la boîte vide qui lui est donnée¹⁰, dans laquelle il contemple son non-être ainsi que celui des femmes, des mères qui attendent ces boîtes vides pour les remplir d'illusions¹¹ : ces boîtes sont la métaphore du corps nourricier de la mère, corps coloré comme les épices, signe de plénitude imaginaire (comme les images paradisiaques du couvercle le suggèrent), mais vide car l'illustration et le message que celle-ci véhicule lui sont étrangers et propagent un mensonge.

Comment la femme peut-elle sortir de ce piège mortifère où elle est condamnée à se mirer dans le pain qu'elle pétrit (« the bread shone like a mirror, you could almost see your face in it » [p. 211]) et qui, de ce fait, n'attire pas le mari qu'il est censé nourrir et séduire : « the man you married prefers bread from the shop next door » (p. 211)?

Il arrive que la femme soit tellement prisonnière du carcan de l'éducation et des convenances qu'elle en rejette complètement l'Autre, comme cela est illustré par la scène dans la famille anglaise qui accueille Amina :

When I first arrived in England, I found myself sitting at the table of a family in Gloucestershire, a huge table covered with a white cloth where the father sat at one end and the mother far away, at the other end, and where I sat in the middle opposite their daughter, my friend. (p. 243)

Ce repas s'organise autour d'un vide (« a white cloth ») et de la séparation (« at one end, far away, at the other end, opposite »), du refus de l'Autre. Des remarques coupantes sur sa mauvaise maîtrise de la langue anglaise l'excluent (« In England, [...] we say... » [pp. 243 et 244]), l'échange est remplacé par le bruit des objets (« the sound of knife and fork » [p. 243]) ou le silence total : « We did not carry on eating and there was no sound of any kind. » (p. 244). La subversion pointe lorsque Amina, sujet désirant, utilise son corps de manière transgressive (« I answered with enthusiasm filling my voice and a grin on my face » [p. 243]) – mais n'est-ce pas le savoir qui lui a été transmis ? – pour affirmer son désir de l'Autre (« their daughter, my friend »¹²). Amina se donne la place

¹⁰ « Someone had placed the tin on the dry bed of the lake and to the eyes of Hnouza, who stood on the bridge, gazing down, the colourful tin of sweets was a magically attractive vision in a dream, pulling him... Desire surged from within him, a desire he could not resist. » (p. 218)

¹¹ « On the cover of these golden coloured tins, all sorts of scenes and motifs such as peacocks and trees were painted, with vibrant colours of mainly yellow, orange, red and purple. People collected them as they were excellent for provision, more precisely, they often served for the packaging of parcels of cakes which mothers sent to their sons abroad. » (p. 140)

¹² Inutile de renvoyer à l'étude de Benveniste sur les pronoms personnels, pour comprendre comment le « their » renvoie à une négation de ce que cette famille représente.

centrale (« in the middle »), celle qui enfermait ses initiatrices dans le vide, pour mieux y échapper.

Pour Amina s'ouvrent deux voies possibles, toutes deux subversives. La nourriture sera dans les deux cas utilisée comme moyen de transgression.

Puisqu'en échange du prétendu don, elle ne reçoit aucune reconnaissance en tant que sujet, la femme peut refuser le rôle de donatrice et devenir dévoratrice, à l'image de la chatte qui pour protéger ses petits les dévore¹³ ou de cette autre femme qui garde en elle l'enfant mort. Comme la terre utilisée contre nature¹⁴ qui se fatigue (« The land was tired of giving » [p.93]), la femme peut se refuser à l'Autre.

Cependant, un apprentissage parallèle se fait par le truchement de la nourriture. La fillette, liée aux activités de sa mère, apprend à éviter le piège de l'enfermement de son corps dans un rôle imposé. Dès le début du texte, Amina montre l'ambivalence de l'initiation par les sens. Le pain lui remplit les poumons et lui brûle les mains; pour se protéger, se défendre de cette souffrance imposée à son corps, elle utilise son vêtement comme médiation entre son corps et la brûlure, elle éloigne la nourriture de son corps et invente un nouveau rituel (« dropping it, picking it up, kissing it, dropping it, picking it up »), celui de son corps désirant (« drawing it closely to my burning lips again »), transgressant l'interdit de dévoilement du corps (« I used to lift the lower part of my dress in order to hold it »). Ce faisant, elle souligne la dimension sexuelle tacite de l'initiation traditionnelle, la dévoile aux regards extérieurs (la scène se déroule hors de la maison). Si souffrance il y a, elle sera celle de son désir de sujet (« my burning lips ») et non plus une souffrance imposée par un Autre qui ferait d'elle son objet passif (« my hands were burnt »).

L'épisode de la figurine de sucre joue un rôle similaire. La figurine de sucre offerte à Amina fillette demeure intacte: « I liked my cavalier so much, I refused to eat him. » (p. 59) En fait, ce personnage est investi d'un rôle imaginaire qui fait progresser la fillette hors de son monde clos: « I imagined all sorts of stories for him. [...] I wove stories and stories... [...] He was the hero of a world without boundaries. » (pp.59-60) Ce n'est plus l'objet nourriture qui impose un récit structurant, c'est la fillette qui invente l'histoire dans laquelle elle inscrit l'objet sucré. Il est intéressant de constater qu'elle reprend l'image du tricot (ou du tissage) (« wove »), activité récurrente de la mère, pour l'investir d'une dimension subversive, puisque l'histoire qu'elle (s')invente fait tomber les cloisons au lieu de les consacrer. Elle piège l'Autre, l'homme, en le mettant à la place de la femme-nourricière-nourriture: le beau cavalier de sucre aux couleurs appétissantes doublé de son étalon est condamné à l'immobilité, enfermé dans un emballage transparent, aveuglé, puis enfin condamné à la disparition

¹³ « The grey cat carried her tiny kittens, immersed in ash, from one place to another, [...] looking for a safe hiding place, until one day she realised that the only way to protect them was to take them back to where they came from. So she ate them. » (p. 9)

¹⁴ « A grafted tree never gives real fruit. Every tree should be allowed to give fruit according to its own nature because that's the best fruit it can give. » (p.89)

(« evaporating into nothingness » [p.60])¹⁵. En refusant de le manger, en l'utilisant à des fins narratives, elle détourne à nouveau la nourriture de sa finalité d'éducation sexuelle qui la consacre en tant qu'objet. La prise de parole se substitue à la prise de nourriture et à l'acte sexuel. En insérant l'homme de sucre dans une structure narrative, elle sape insidieusement, de l'intérieur (comme les fourmis), le bien-fondé d'une éducation qui veut faire de son corps une nourriture pour l'homme.

Le conte du chien aux sept chaînes¹⁶, malgré sa facture classique, lui aussi subvertit la tradition qu'il prétend véhiculer. Le pain fait par la femme doit rendre à l'homme transformé en chien une forme humaine, grâce à une approche fondée sur les sens : « the bread must keep its warmth and smell. [...] The one who recognises its smell is human. » (pp. 98–99) Dans le conte tel que le dit l'autorité féminine (« Auntie Houria sat in her usual majestic position like a queen on a throne »), c'est l'homme qui est réduit à l'état de non-sujet et c'est la femme qui le libère : l'homme est prisonnier d'un corps dénué d'accès à la parole, alors que la femme, en sortant de son espace clos (elle doit prendre la route, se travestir¹⁷), lui redonne accès à une structure symbolique en dénudant son corps¹⁸ et lui faisant don du pain enveloppé contre son corps par une bande de tissu, c'est-à-dire une enveloppe culturelle et non corporelle; en déroulant la bande, à la fois bandeau, bandage et pansement, elle reprend possession de son corps de femme et se débarrasse de la souffrance infligée à ce corps (comme le paragraphe initial le suggérait).

Ce conte rapporté au milieu du roman en rappelle l'incipit et annonce sa conclusion. Par sa forme subversive, il ouvre des perspectives que la tradition referme : « Auntie Houria had no boundaries » (p.103)¹⁹. En apparence, le conte initie les auditeurs aux cycles de la nature et du corps féminin²⁰, mais le schéma rythmique de répétition de la conteuse ne conduit pas à un enfermement dans une cyclicité répétitive mais au contraire, à un schéma d'ouverture :

As she told the story, certain expressions and particular intonations defined the rhythm, a regular soothing rhythm... It seemed as though her voice was flying us over mountains, descending valleys, crossing fields [...] Auntie

¹⁵ « I had my cavalier placed on a high shelf. Deda had put a transparent plastic cover all over him to protect him from ants. [...] After a while, the colours of the figurine started to fade, two ants managed to get through the plastic cover and an ant settled on each of the cavalier's eyes, and, strangely, never seemed to move. [...] But suddenly, the cavalier just disappeared, evaporating into nothingness. It was a particularly hot summer that year and the sugar figurine just melted away. » (p. 59)

¹⁶ « The dog with seven chains » (pp. 98–103)

¹⁷ « Disguised as a knight, each rode a horse until she reached the outskirts of the village. » (p.99)

¹⁸ « She slowly unravelled the bandage around her bosom. The bread was still warm. » (p. 102)

¹⁹ Notons au passage que « Houria » signifie « liberté ».

²⁰ « And our story penetrated into the forest, next year it will bring us two crops, one of wheat and one of barley. » (p.103)

Houria brought us gently down the valley, in order to make us take off again. (p. 101)

Amina suit ce chemin de la subversion en utilisant la nourriture comme fuite : fuite de la maison envahie par des invités pour échapper à la parole vide²¹, fuite de la logique du don ritualisé pour le remplacer par un échange (Amina enfant accepte des dons en échange des récipients portés à ses tantes [p. 88]), fuite dans le mensonge pour protéger de la souffrance celles dont la tradition a sclérosé l'aptitude à accepter la différence (pp. 88–89), ouverture à d'autres usages²².

La subversion majeure de la relation de la femme à la nourriture intervient lorsque Amina, encore étudiante, se voit nourrir par Antoine, un homme, après une chute dans la boue. On assiste à un renversement du conte du chien aux sept chaînes — mâtiné de son conte jumeau de la tombe de l'exilé (96) : c'est la femme qui est prisonnière de la boue²³, privée de parole (« my answer came as a swallow » [p. 166]) et elle est sauvée par l'homme qui se dévêt métaphoriquement en lui prêtant un de ses propres vêtements sec et qui lui offre du thé chaud (pp. 166–167). Antoine joue ici exactement le rôle de la femme. La scène est d'autant plus subversive que toute l'initiation qui devait servir à embellir le corps de la jeune fille est remplacée par une chute dans les immondices²⁴ qui ne l'empêche pas d'être belle et désirable²⁵. Ce sont les gestes d'Antoine qui se substituent à ceux des mères au hammam, jusqu'au don des mandarines (p. 188), sauf que ce don a lieu au moment de leur séparation :

It was late afternoon when I said that it was high time to go. He nodded, disappeared into the kitchen and came back with tangerines. 'Take these with you,' he said, 'the food must be pretty miserable in that university canteen of yours.' I grabbed the tangerines as he threw them and laughed. 'just like my mother,' I said. (pp. 168–169)

Ces mandarines renvoient donc à la boîte de halwa vide que les mères envoient à leurs fils exilés mais au lieu de promettre du vent, elles sont une réalité : leur couleur orange imprègne tout l'environnement, elle le remplit (p. 169). Qui plus est, les mandarines créent un véritable échange : « I kept laughing and he joined me and, as he laughed... » (p. 169) Antoine est en fait le véritable initiateur ; il est celui qui fait tomber les murs imaginaires imposés par la pesanteur de la tradition²⁶ et qui fait découvrir à Amina son corps de sujet et non pas l'image de

²¹ « I took the basket with Yasmina's dinner and sneaked out. Nobody noticed. The house was crammed with people. Besides, everybody was completely involved in the celebration. » (p. 14)

²² « We children loved to use our hands to eat, something we were not allowed to do at home. Here we were at Mayya's where different rules applied. » (p. 76)

²³ « I was taken into a whirl...an abyss of mud swallowed me. I was up to my shoulders in horror... » (p. 165)

²⁴ « I was covered in mud and all sorts of things, leaves and paper and other dirt. » (p. 165)

²⁵ « 'You are beautiful,' came Antoine's voice like a rustling sound. » (p. 168)

²⁶ L'oncle d'Amina prétendait que la mer était fermée (p. 44) pour qu'elle ne s'en approche pas alors qu'Antoine l'y conduit (p. 215).

son corps : « He stressed that I was the one who was beautiful not the photographs. » (p.232)

Lorsqu'elle dit le conte, la tante Houria /Liberté mentionne une troisième voie qu'elle laisse en suspens : « At the beginnning of the third road, lay a jet black feather, on which was written in Arabic calligraphy, with silver ink, 'Take me, you regret, leave me, you regret.' » (p.100) La troisième voie, que choisit Amina, la mène à une connaissance (« How to learn not to regret » [p.272]) que la binarité du monde dans lequel elle a été initiée ne lui laissait pas supposer. Par le décalage subtil de l'utilisation qu'elle fait de la nourriture, Amina échappe en effet aux contraintes imposées à la femme tout en prétendant s'y plier. La figure oxymoronique, « a softness of marble not of dough » (p. 34), qu'elle utilise pour décrire la même tante Houria en train de cuisiner tout en observant scrupuleusement le jeûne, procède de cette même subversion. En fait, il ne s'agit pas tant de décalage subversif que de superposition. Sabiha Khemir relit les codes traditionnels du point de vue du sujet désirant et non plus de l'objet de désir.

Un autre auteur syro-libanais d'expression anglaise, Edward Atiyah, rapporte dans son autobiographie la première visite de sa femme britannique à sa mère au Liban; plusieurs années auparavant, il avait raconté à cette dernière que Jean n'aimait pas les œufs :

'You can't imagine, Jean,' she said pathetically, as we walked to the tea-table, 'how difficult it is to make cakes without eggs. I've tried hard, but they just won't hold together, so please don't mind their appearance.' ²⁷

Cette brève citation montre comment l'Autre (Jean qui ne mange pas d'œufs) est pris en compte, comment son désir propre est intégré dans la structure établie qui s'en trouve modifiée : l'apparence, c'est-à-dire l'image, du gâteau en est affectée.

En revisitant les codes qui régissent les relations de la femme à la nourriture, Sabiha Khemir met en lumière ce qui est de l'ordre de l'imaginaire pour introduire une véritable altérité. La bague perdue²⁸ ne suscite pas la venue du prince charmant mais une parole de manque, de frustration²⁹. Sabiha Khemir, par le truchement d'Amina, l'enfant qui sert de lien entre les femmes du roman, rend à la nourriture sa véritable fonction symbolique de don, d'échange.

Dans la version française de son roman *The Harem Within*³⁰, la Marocaine Fatima Mernissi écrit ces lignes :

²⁷ Atiyah, Edward. *An Arab Tells his Story. A Study in Loyalties*. London: John Murray, 1948. p. 162

²⁸ « Tiny little diamonds surrounded the middle, elongated kernel. They were quite worn out and one was missing. She probably lost it one of the many times she kneaded dough for bread. 'I wonder who ate it,' I reflected as I looked at my own hands. » (p. 149) On remarquera que ce n'est pas celle qui a perdu la pierre qui s'inquiète de sa destination.

²⁹ « Mothers' frustrated desires get imprinted on their children. » (p. 150)

³⁰ Mernissi, Fatima. *The Harem Within*. (1994) London: Bantam, 1995. Traduit – ou plutôt réécrit – en français sous le titre *Rêves de femmes. Une enfance au harem*. Paris: Albin

Le vainqueur de la course gagne un prix confectionné par la dernière à franchir la ligne d'arrivée : une énorme pastilla, qui est le plus délicieux des mets d'Allah. À la fois pâtisserie et plat de résistance. Résistance à quoi, me direz-vous ? Au plaisir des saveurs ? À la douceur des imprévus ? Aux deux ensemble, confondus dans un mets divin à la fois sucré et salé, combinaison hasardeuse de viande de pigeon, de noix diverses, de sucre et de cannelle. [...] Il faut des jours et des jours pour préparer une pastilla, car elle est faite d'un feuilletage aérien farci d'amandes grillées et hachées, ainsi que de mille autres surprises qui varient selon les caprices des créatrices. Yasmina dit souvent que si les femmes étaient futées, elles en feraient commerce pour gagner de l'argent, au lieu d'en faire une banale prestation domestique.

En quelques lignes, Fatima Mernissi exprime la même nécessité pour la femme d'entretenir une relation d'Autre à Autre (« imprévus » ; « mille autres surprises qui varient selon les caprices des créatrices » ; « elles en feraient commerce »), tout en gardant sa spécificité. La nourriture ne doit plus demeurer dans un espace clos (« une banale prestation domestique »), qui petit à petit se tarit de rester fermé sur lui-même. La superposition (« feuilletage ») de goûts contradictoires, oxymoroniques, fait ressurgir le désir et donne à la femme son plein statut de *créatrice*, c'est-à-dire d'auteur d'une expression propre.

Dans le roman de Sabiha Khemir, la fonction nourricière de la femme n'est pas remise en question. Ce qui est contesté, c'est la place qu'occupe la nourriture, son omniprésence dans l'espace de la maison et dans l'emploi du temps des femmes. Sabiha Khemir contourne cette barrière de récipients pour y substituer un « je » qui impose son rythme à ce qui, autrement, ne serait guère plus qu'un « livre de recettes » : c'est le sujet « I » qui initie le livre, lui imprime son rythme, déniait ce dernier au mortier et au pilon (« I could hear the regular banging of the mortar and pestle » [p. 268]), lui substituant celui, irrégulier, de la chevauchée vers l'inconnu de l'écriture.

Michel, Livre de poche, 1996. Cette citation est une des variantes du texte d'une langue à l'autre, la polysémie de *résistance* n'étant pas traduisible. pp. 65-66.