

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

Syngué sabour et Maudit soit Dostoïevski d'Atiq Rahimi : le féminin et le masculin dans le monde intégriste

ABSTRACT: *Syngué sabour* and *Maudit soit Dostoïevski* by Atiq Rahimi: the Feminine and the Masculine in the Fundamentalist World

The article aims at the analysis of *Syngué sabour* and *Maudit soit Dostoïevski* by Atiq Rahimi. The study is concentrated on the ideological construction of femininity and masculinity in the world dominated by fundamentalism and war (Afghanistan civil war in the 90s). The article researches some intertextual relations (between Rahimi and Dostoïevski) and the narrative strategies which represent the relationship between the individual and the political power.

KEY WORDS: civil war in Afghanistan, fundamentalism, femininity and masculinity, narrative strategies, intertextual relations.

Les romans *Syngué sabour. Pierre de patience* (2008) et *Maudit soit Dostoïevski* (2011) se concentrent sur la problématique des rapports entre les sexes en la situant dans le contexte des guerres civiles en Afghanistan, dans la réalité socio-politique dominée par l'extrémisme. Au premier niveau, les œuvres de Rahimi, écrivain et cinéaste afghan d'expression française, exilé politique de son pays, honoré en France notamment par le Prix Goncourt en 2008, illustrent les relations en couple. Mais, à des niveaux supérieurs, les modes de construction de la féminité et de la masculinité dans les romans en question servent à embrasser des interrogations d'ordre politique, social, moral et spirituel. Notre analyse se concentre ainsi sur les représentations du féminin et du masculin qui servent à mettre en scène le rapport entre la femme et la société patriarcale, l'individu et la dictature, la doxa religieuse et le contre-pouvoir de la culture populaire orale, l'être humain et Dieu.

Le rapport entre les sexes situé dans l'espace-temps du mythe

Michel Tournier, auteurs des romans mythologiques (cf. BOULOMIÉ), représente le mythe comme « une histoire fondamentale » pareille à un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à des niveaux d'abstraction croissants ; ainsi possède-t-il le rez-de-chaussée enfantin et le sommet métaphysique (TOURNIER 188—189).

En effet, *Syngué sabour. Pierre de patience* et *Maudit soit Dostoïevski* possèdent les caractéristiques du roman mythologique. Ils métaphorisent les relations de différents types à travers les représentations de la féminité et de la masculinité. Dans ce but, ils font appel à des histoires mythologiques et des mythes littéraires.

Par-delà les références intertextuelles, la dimension mythique est visible au niveau du cadre spatio-temporel des romans en question. Le monologue qu'une femme afghane (Elle) adresse dans *Syngué sabour. Pierre de patience* à son mari, ainsi que l'histoire racontée dans *Maudit soit Dostoïevski* de la perspective focale du protagoniste, Rassoul, se déroulent dans une temporalité double : historique (le Kaboul des années 90) et universelle, celle-ci étant propre à l'histoire du péché et de la chute des premiers hommes.

Dans *Maudit soit Dostoïevski*, le lecteur se trouve en présence d'Adam et d'Ève condamnés à vivre dans un monde apocalyptique — terrain en ruine, incendié et ravagé par des explosions de bombes et raquettes : « Nous sommes comme Adam et Ève. Pile et face. Tous les deux chassés pour vivre sur cette terre damnée. Nous ne pouvons pas vivre l'un sans l'autre. Nous sommes condamnés à partager notre crime et notre châtime[n]t » (RAHIMI 2008 : 191).

Cette fatalité mythique à laquelle sont soumis Rassoul et Souphia est également présente dans *Syngué sabour. Pierre de patience* : l'héroïne, condamnée à souffrir dans le monde de la violence masculine, non seulement s'identifie à Ève, mais encore elle voit se réaliser dans sa propre expérience la légende persane de *syngué sabour* (pierre de patience). Il s'agit d'une pierre que Dieu fit descendre sur la terre, après avoir chassé du paradis Adam et Ève (2008 : 87—88). Précisons que l'héroïne voit s'incarner dans son mari (un extrémiste plongé dans le coma suite à une blessure emportée à la guerre) cette pierre apte à recevoir — d'après la légende — toutes les plaintes de l'humanité. De cette manière, le monologue qu'elle lui adresse prend la dimension universelle : la narratrice semble inclure dans son discours les voix féminines qui traduisent toutes les souffrances provoquées par les hommes : « ce que je dis, ce que je fais, c'est la voix d'en haut qui me le dicte [...] c'est elle qui me guide. Cette voix qui émerge de ma gorge, c'est la voix enfouie depuis des milliers d'années » (2008 : 147).

Sa voix qui porte toutes les souffrances féminines accumulées pendant des siècles se confond métaphoriquement avec la plume du paon chassé du paradis

avec Adam et Ève : « c'est avec cette plume que je vais écrire le récit de toutes ces voix qui jaillissent en moi et qui me révèlent ! » (2008 : 147).

L'histoire de l'héroïne embrasse ainsi plusieurs temporalités pour atteindre la dimension atemporelle propre au mythe. Il en est de même dans *Maudit soit Dostoïevski* : c'est le protagoniste, Rassoul, qui décide d'élever son histoire au niveau du mythe : s'il tue l'usurière nana Allia, c'est pour répéter le geste criminel de Raskolnikov. Mentionné dans l'incipit (« À peine Rassoul a-t-il levé la hache pour l'abattre sur la tête de la vieille dame que l'histoire de *Crime et châtiment* lui traverse l'esprit », RAHIMI 2011 : 13), le roman de Dostoïevski constitue en effet le ressort de l'action et le fil conducteur de la trame intertextuelle qui organise l'aventure de Rassoul. Il se passe ainsi parce que l'identification avec le grand personnage dostoïevskien permet au protagoniste de vivre les dilemmes éthiques et spirituels de celui-ci en les transposant dans le contexte de l'Afghanistan sous la dictature des moudjahidines. Si Rassoul veut se confondre avec le mythe littéraire de Raskolnikov, s'il commet le crime dans une sorte d'automatisme et — pour ainsi dire — « sous la dictée » de la narration de Dostoïevski, c'est pour situer la tragédie de la société afghane dominée par l'extrémisme dans le contexte universel.

Les procédés qui visent l'atemporalité de l'histoire racontée vont de pair avec les moyens qui immobilisent l'espace. Dans *Syngué sabour*, l'espace-temps de l'histoire est rétréci au minimum : le monde de la femme qui veille au chevet du mari plongé dans le coma se réduit aux dimensions d'une cave. Dans *Maudit soit Dostoïevski*, le personnage est comme claustré dans les rues de Kaboul. Aveuglé par le remords, il se condamne à répéter, obsessivement, le même trajet : comme Raskolnikov, il ne cesse de rôder autour du lieu de son crime. En poursuivant une femme « au *tchadari* bleu ciel », le héros parcourt les rues du Kaboul apocalyptique et explore en même temps les cercles successifs de son enfer intérieur. Son itinéraire circulaire métaphorise l'idée de l'enfermement de l'individu dans la société extrémiste.

Il en résulte que le cadre des histoires racontées, qui dilate le temps devenu mythique et, en même temps, rétrécit l'espace, sert à poser les questions morales dans le contexte d'une réalité qui les rejette, repliée sur elle-même et régie par une normativité restrictive.

Le féminin et le masculin dans le duo / duel du silence et du cri

Placée dans un monde hostile, la relation entre l'homme et la femme s'organise, chez Rahimi, autour du motif de l'incommunicabilité. À l'intérieur des deux romans frappant par leurs structures itératives qui donnent l'effet d'une

suite musicale, il se tisse en effet une sorte de poème qui alterne des silences et des cris. Silence de l'homme d'abord. Insupportable pour les femmes. Cri de la femme ensuite, un cri étouffé et comprimé depuis longtemps.

Dans *Syngué sabour* le mutisme de « Lui » ne fait que prolonger l'absence caractéristique de sa vie en couple : l'héroïne évoque la lutte de son mari pour le Djihad et leur vie commune où aucun dialogue n'était autorisé, leur relation reposant sur le pouvoir masculin imposé par la charia. Immobile sur son lit, muré dans son sommeil, le mari « pétrifié » par la maladie se transforme en une image hypertrophiée du silence qui gère les rapports entre les sexes dans le contexte quotidien (« Tu ne m'as jamais écoutée, tu ne m'as jamais entendue », RAHIMI 2008 : 67) et intime (« Tu n'osais même pas me dire un mot », 2008 : 80).

Le lecteur est donc amené à assister à la prise de parole par la femme que l'autorité de la tradition et de la loi a privée de voix. Usurpée, cette voix suit une gradation. Plaintive au début, elle finit par être revendicative et provocante : la femme hurle sa rage et clame toutes ses colères accumulées durant des années. Le monologue qu'elle adresse à sa *syngué sabour* transgresse les tabous présents dans le monde intégriste : elle libère ses désirs refoulés, réhabilite son corps brutalisé et jugé impur, se donne le droit au plaisir et à l'adultère, dévoile ses plus sombres secrets.

Or, la femme qui « explose » pour tout dire finit par faire exploser sa « pierre de patience ». Rappelons à ce propos que le dénouement théâtralisé présente l'éveil du mari qui, en vrai justicier, punit la coupable dans un excès de violence. Cette fin marque l'impasse de l'histoire qui « éclate » elle-même et dont les protagonistes restent voués à l'incompréhension et à l'incommunicabilité.

L'histoire de *Maudit soit Dostoïevski* utilise les mêmes topoï mais selon un schéma différent, sinon inverse. Si dans *Syngué sabour* le cri féminin s'éveille petit à petit, explose et finit par « étouffer » l'histoire (et — de manière spectaculaire — l'héroïne elle-même), dans la scène finale de *Maudit soit Dostoïevski*, par contre, le cri apparaît dans l'épisode initial et remplit la fonction du nœud de l'action. Associé au meurtre de Rassoul (qui comme Raskolnikov tue l'usurière) placé *in medias res*, le cri d'« une femme au *tchadari* bleu ciel » (témoin supposée du crime) déclenche tout une chaîne de souffrances et de dilemmes du meurtrier qui, comme le héros de Dostoïevski, est déchiré entre un sentiment de culpabilité devenu obsessionnel et la revendication de la justice (« tuer une *créature néfaste* », RAHIMI 2011 : 30).

Il en résulte que si *Syngué sabour* met en scène une sorte de duel entre l'homme et la femme, un combat singulier du silence masculin et du cri féminin, dans *Maudit soit Dostoïevski* il s'agit plutôt d'un duo de l'homme et la femme reliés par une sorte de complicité et se partageant la responsabilité et les souffrances morales.

Il est significatif que ce soit le silence qui relie les deux destinées : Rassoul poursuit obsessionnellement la « femme au *tchadari* bleu ciel » dans les rues

kaboulies ; il est autant fasciné que menacé par ses apparitions énigmatiques et toujours muettes. D'ailleurs, après avoir commis le crime — acte qui reste pourtant hypothétique (« Il est possible que tu ne l'as pas commis, 2011 : 29), il se mure lui-même dans le silence, ayant littéralement perdu l'usage de la parole ! Relié par le silence comme par un pacte secret, Rassoul et Souphia (« femme au *tchadari* bleu ciel », 2011 : 52) représentent métonymiquement la féminité et la masculinité dans le monde afghan sous la dictature. Ce qui frappe, c'est leur ambivalence.

La « femme au *tchadari* bleu ciel » symbolise les femmes afghanes : toutes pareilles sous leurs voiles, réduites à être invisibles, obligées à la soumission :

Une femme couverte d'un *tchadari* bleu ciel passe tout près de lui. En la voyant, il se redresse. Souphia ? Il se lève et, d'un pas hésitant, s'élançe à sa poursuite. S'apercevant qu'elle est suivie, la femme ralentit, puis s'arrête et tourne craintivement la tête vers Rassoul qui s'approche. Elle s'écarte légèrement de l'allée pour le laisser passer. Mais à son tour il cesse d'avancer. Déconcertée, elle reprend son chemin. [...] Mais qui est-ce ? Une femme parmi tant d'autres.

2011 : 187

Fuyante et mystérieuse, elle incarne la féminité qui, marginalisée et humiliée, continue à faire peur aux hommes. Comme si, condamnée à l'inexistence, en dépit du sort lui réservé par le régime intégriste, elle continuait, tacitement, péniblement, à marquer sa présence. Phobique, cette peur du féminin éprouvée par l'homme prolonge la trame présente déjà dans le roman de 2008 et manifeste notamment dans la scène où le *mollah*, pris de panique, fuit la narratrice qui a osé se comparer à Ève et lui avouer qu'elle avait ses règles. D'ailleurs dans ce roman, le sang menstruel hyperbolise tout le féminin le plus insoutenable et répulsif (cf. 2008 : 41, 45).

Or, comparée à Ève qui a volé à Adam sa pomme, elle n'est pas seulement la victime de l'homme ; elle est sa complice, puisqu'elle voit tout et se tait : « espèce de sourde-muette, tu m'entends ? Toujours le silence. Dis-moi au moins qui tu es. Dis-moi si mon crime t'a rendue heureuse ? » (2011 : 191).

« Étrange apparition ! Étrange disparition ! » (2011 : 194), la femme, plutôt imaginée que vue, plus épiée que regardée, est capable de revêtir plusieurs formes — projections de l'homme. Tour à tour victime, témoin, complice (« j'ai tué, tu as volé », 2011 : 17), elle est même l'un des mobiles de son crime : (« c'était bien à cause d'elle que j'ai commis ce meurtre », 2011 : 17 ; « Je vais la dénoncer comme coupable », 2011 : 44)¹.

Pourtant, cette incarnation d'Ève (qui, par sa tentation au mal, a attiré sur Adam la malédiction de Dieu) se transforme également en guide spirituel de

¹ En effet, c'est d'abord, par-delà d'autres motifs, pour réagir contre la prostitution de Souphia que Rassoul tue sa maquerelle.

Rassoul : tel un ange gardien, elle se met sur son chemin pour lui indiquer la voie du salut. Précisons que c'est la « femme au *tchadari* bleu ciel » qui conduit le héros au Palais de Justice où, finalement, il brise son silence pour tout avouer ! De toute évidence, le motif qui présente Rassoul amené par Souphia à Kaboul-Wellayat et déterminé à se déclarer coupable, reprend fidèlement l'hypotexte dostoïevskien. Il se réfère à la quête spirituelle de Raskolnikov conduit vers le bien par Sonia. L'intertextualité qui vise la dimension morale et spirituelle du *Crime et Châtiment* est explicite. Car, comme nous lisons dans le commentaire narratif auctorial, par sa vocation de « dépasser la psychologie pour atteindre la métaphysique », le roman dostoïevskien « est à lire en Afghanistan, un pays autrefois mystique qui a perdu le sentiment de responsabilité » (2011 : 59).

La quête spirituelle de Rassoul/Raskolnikov et Sonia/Souphia se heurte contre le mur de l'intégrisme. Le procès de Rassoul finit par parodier (conformément à l'esthétique de l'anti-théâtre) le procès de Raskolnikov qui s'avère dépourvu de sens dans la réalité où « tuer est l'acte le plus insignifiant qui puisse exister » et où « tuer une maquerelle n'est pas un crime » (2011 : 203).

Commettre le crime, ou peut-être l'imaginer (si l'on admet que l'histoire est une rêverie du héros, grand admirateur de Dostoïevski), veut dire, dans ce cas-là, lui donner un sens : agir pour réclamer la justice, revendiquer l'application des lois universelles qui s'appuient sur le respect de la vie de l'homme, réagir contre la banalisation du crime (« Je vis mal mon crime parce qu'il ne surprend personne », 2011 : 222). Hélas, située dans le monde intégriste, la quête dostoïevskienne de la morale frôle l'absurde. Le cri de Rassoul au nom des droits de l'homme ne rencontre que le ricanement de l'entourage : on finit, pour le punir, par lui trouver d'autres délits, ceux-ci, d'ordres politiques et religieux étant considérés comme plus sérieux !

Le féminin et le masculin face aux reconfigurations du rapport bourreau / victime

La comparaison du silence et du cri dans les deux textes de Rahimi nous amène à constater que les représentations du féminin et du masculin sont beaucoup plus nuancées dans *Maudit soit Dostoïevski*. Quant à *Syngué sabour*, dès le début jusqu'à la fin, l'histoire de la jeune Afghane rendue prisonnière dans une cave par la guerre, par la charia et par son mari malade s'organise autour du rapport bourreau (homme) / victime (femme). La masculinité implique seulement le pouvoir illimité, la supériorité physique, le goût de violence. Vus selon la perspective de l'héroïne, les hommes afghans se réduisent à une représentation

métonymique, collective et objectale : ce sont des djihadistes qui deviennent des « bottes » et qui apportent la mort :

Le bruit des bottes. Les bottes de ceux qui se sont munis d'armes. Elles courent, les bottes [...] Elles arrivent, les bottes. Elles s'approchent. Elles chassent. La vieille dame pénètrent dans la cour de la maison et avancent. Elles avancent jusque devant la fenêtre. [...] Trois hommes hurlants se jettent à l'intérieur.

2008 : 8

Même si nuancée par l'apparition des deux personnages (le jeune garçon qui bégaie, victime de l'intégrisme qui deviendra l'amant de l'héroïne et le beau-père de celle-ci, un conteur à l'esprit ouvert), la figure de l'homme jugé par la femme, incarne l'oppression et la cruauté.

Nous ne retrouvons plus ce clivage entre le féminin et le masculin dans le roman de 2011. Rassoul, horrifié par l'extrémisme, plaide la cause des femmes. Il suffit de rappeler que s'il tue l'usurière, c'est pour défendre sa fiancée Souphia obligée par la vieille à se prostituer. De plus, le crime de Rassoul est suivi de deux bienfaits : il transporte sur son dos une jeune fille blessée, victime de l'incendie suite à une explosion de raquette et donne l'aumône à une mendicante, mère de trois enfants. D'ailleurs, c'est l'usurière qui représente le pire des maux de la société afghane : elle symbolise tous ceux qui profitent de la guerre civile et exploitent la misère et le malheur des gens. Cela prouve que la question de la répartition des rôles féminin et masculin dans le monde afghan, même si très importante, est subordonnée dans *Maudit soit Dostoïevski* à la réflexion sur l'oppression de tout individu dans le monde extrémiste. La problématique féministe y fait partie d'une réflexion éthique plus large concentrée sur le respect des droits de l'homme.

Le silence de Dieu la parole du conteur : oralité et féminité

Dans *La féminisation du monde. Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Malek Chebel présente le clivage qui existe dans la culture musulmane et arabe entre le Coran et le conte populaire. Pour Chebel, l'âme musulmane, riche et contrastée, est façonnée d'une part par la tradition du Livre sacré, d'autre part par la culture orale. Si la première tradition repose sur les concepts tels que la « Parole par excellence », « l'Ordre », la « Vérité et la Justice » ; l'autre se situe plutôt du côté du désordre, de la violence et de la transgression. De même, la tradition coranique relève de « la doxa qui reste immuable et inchangée », tandis que la culture populaire se caractérise par le dynamisme et l'insatiabilité (les contes étant par

définition intertextuels). Finalement, CHEBEL prouve que si la tradition du Livre veille au respect du pouvoir patriarcal (car « celui qui détient la Parole sacrée, détient le pouvoir »), celle du conte autorise la voix et la perspective féminine (symbolisée notamment par Shéhérazade). L'oralité diffuse ainsi la féminité (c'est-à-dire la conscience de la force du féminin) dans la mesure où la plupart des contes sont soit inspirés par les femmes au comportement licencieux, soit tout simplement consacrés aux femmes. Le conte populaire oriental est ainsi dominé par l'éros féminin qui inclut une certaine « énergie de vie », un « goût de la résistance » et, pour défier le pouvoir et l'ordre patriarcal, use de la ruse : « la ruse, la ruse ! L'arme éternelle des faibles » (cf. 39—45).

Le clivage entre le féminin et le masculin, l'écrit et l'oral, le sacré et le profane, démontré par Chebel, est manifeste chez Rahimi. Ainsi, avant de s'éveiller à la liberté, fidèle aux obligations religieuses, l'héroïne de *Syngué sabour* confond deux figures : Dieu et son mari. Par conséquent, en décidant de rejeter l'ordre patriarcal, elle sera amenée à une prise de parole rebelle, transgressive et frôlant le blasphème et — ce qui mérite d'être souligné — sa libération sera inspirée par la matière des contes racontés par sa tante et par son beau-père.

Il est frappant que l'existence de l'héroïne soit, au départ, entièrement subordonnée au pouvoir de l'homme-Dieu : « Dieu aussi est absent, pourtant je l'aime, je crois en lui » (RAHIMI 2008 : 69). Cette confusion aboutit à l'image d'un monde féminin rétréci à l'extrême et soumis à une temporalité spécifique. Dans cette réalité réduite, la montre n'existe plus, la durée étant mesurée par les tours de chapelet que la femme égrène de manière automatique ; ceux-ci se confondent avec les souffles de l'homme et l'écoulement du liquide dans le stilligoutte qui maintient le malade en vie et prolonge ainsi la souffrance de la femme : « une dizaine de gouttes, elles reviennent », « leur absence dure 3 960 souffles au cours desquels rien n'arrive », « après trois tours de chapelet, deux cent soixante-dix souffles, elles sont de retour » (2008 : 25).

Dans ce monde où le corps masculin, même souffrant, même inerte, fait figure de l'absolu, oser lui parler pour revendiquer la libération du corps féminin, ne peut correspondre qu'à un acte sacrilège. C'est pourquoi, le monologue de la femme, hantée par une « démonsse » frôle le blasphème. La femme, dépassée par l'audace de son aveu, et pourtant plongée dans une sorte d'extase se rend compte de cette transgression : « Je suis en proie aux forces de la démonsse. [...] Elle a même volé le Coran » (2008 : 131).

Il reste à souligner que cette voix féminine qui défie l'ordre patriarcal et conteste la Parole unique se situe sous le signe de la pluralité dérivée du conte populaire. Car l'expérience de l'héroïne est non seulement mise en abyme, mais encore démultipliée par un conte relaté par sa tante. Il s'agit de l'histoire (dont le dénouement bifurque allant dans trois directions possibles) de la huitième fille d'un roi cruel décidé d'exterminer toute sa progéniture femelle. Maintenu dans la tradition des *Mille et Une Nuits* et répandu dans la littérature orientale orale

(repris par ailleurs par Tahar Ben Jelloun dans *L'Enfant de sable*, vingt-trois ans avant la publication de *Syngué sabour*), ce conte fait fusionner de thèmes différents tels que désobéissance au patriarcat, libération du corps féminin, éveil de la femme à la sensualité, etc. Exposé aux interprétations plurielles, ce sujet fait proliférer la voix féminine qui concurrence l'immutabilité de la doxa (représenté par le mutisme de l'homme).

De manière semblable, Rahimi rend hommage à l'oralité dans *Maudit soit Dostoïevski*. Il insère dans le roman le conte de la vallée des *Mots perdus*. Il y est question d'un pays dont les habitants se destinent à perpétuer le patrimoine littéraire menacée de destruction par la dictature. Dans cette cité où « tout le monde apprend tout par cœur » (RAHIMI 2011 : 182) il n'y a aucun écrit et pourtant ils sont tous éternisés dans la mémoire des gens-livres. Ce conte met ainsi en scène la résistance de la tradition populaire contre toute forme d'oppression et de destruction. Il souligne la supériorité de la parole dite (qu'on ne peut pas effacer de la mémoire collective) sur le texte écrit (exposé à la destruction par tous les « falsificateurs », y compris les « imposteurs des sciences » et les « politiciens de mauvais foi », 2011 : 182). En même temps, Rahimi associe littérature orale et féminité et met en valeur la force du féminin : la vallée *Mots perdus* est gouvernée par une femme !

L'analyse qui précède prouve que les genres participent chez Atiq Rahimi dans la mise en scène des conflictualités culturelles, politiques, sociales de la réalité afghane. Rahimi représente le féminin et le masculin dans tout un réseau de configurations qui relève de la religion, de la tradition orientale orale, des représentations mythiques et littéraires et enfin des déterminations politiques. Ce vaste contexte qui inspire les modalités d'inscription des rôles féminin et masculin dans le monde afghan sous la dictature extrémiste permet à l'auteur de considérer la question des genres comme nodal dans la réflexion sur les souffrances de la société afghane contemporaine.

Bibliographie

- BEN JELLOUN, Tahar, 1985 : *L'Enfant de sable*. Paris, Seuil.
 BOULOUMIÉ, Arlette, 1988 : *Michel Tournier, le roman mythologique*. Paris, Corti.
 CHEBEL, Malek, 1996 : *La féminisation du monde. Essai sur "Les Mille et Une Nuits"*. Paris, Payot & Rivages.
 DOSTOÏEVSKI, Fédor, 1996 : *Crime et châtiment*. T. 1—2. Trad. par André MARKOWICZ. Arles, Actes Sud.
 RAHIMI, Atiq, 2008 : *Syngué sabour. Pierre de patience*. Paris, P.O.L.
 RAHIMI, Atiq, 2011 : *Maudit soit Dostoïevski*. Paris, P.O.L.
 TOURNIER, Michel, 1977 : *Le Vent Paraquet*. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, docteur ès lettres, maître des conférences à l'Institut d'Études Romanes et de la Traduction (Université de Silésie), est l'auteur d'une trentaine d'articles et d'une monographie sur la littérature française et francophone contemporaine et surtout sur le roman maghrébin d'expression française. Actuellement, elle prépare sa thèse d'habilitation sur le romanesque de Tahar Ben Jelloun.