UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS - MOSTAGANEM

Faculté des Langues Étrangères

Département de Français

THÈSE DE DOCTORAT EN LANGUE FRANÇAISE

Option : Sciences des textes littéraires

Intitulé :

L'écriture de l'exil. Cas des romans de Milan Kundera et Atiq Rahimi

Thèse préparée et présentée par :

BENBASSAL Kheira Souad

Sous la direction de :

Prof. Belabbas BOUTERFAS

Jury :

Président : TIRENIFI Mohamed El Badr, Professeur, Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem

Rapporteur : BOUTERFAS Belabbas, Professeur, Université d'Ain-Témouchent

Examinateur :BENTAIFOUR Nadia, MCA, Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem

Examinateur : MOSSADEK Leila, MCA, Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem

Examinateur : AIT MENGUELAT Salah, Professeur, Université d'Oran 2

Examinateur : OUARDI Brahim, Professeur, Université Moulay Tahar Saida

Année Universitaire : 2022-2023

Remerciements

D’abord, nous tenons à remercier notre directeur de thèse, le professeur **BOUTERFAS Belabbes** pour nous avoir fait croire en nous-mêmes, pour sa patience et sa bienveillance indéfectibles à notre égard.

Nous remercions également les membres du jury pour avoir accepté de lire et d’examiner ce travail.

Aussi, il est de notre devoir de remercier notre amie Docteure **SIDI YACOUB Aicha** qui nous a encouragée tout au long de ce travail de recherche. L’aboutissement de cette thèse est dû en grande partie à ses conseils judicieux et à son soutien infaillible.

Un grand merci au Docteure **BENBOUZIANE Hafida** pour sa générosité et son aide précieuse lors de la dernière ligne droite de notre thèse.

Mes vifs remerciements vont aussi à toute l’équipe du Département de français de la faculté des Langues étrangères de l’Université de Mostaganem.

Enfin, un sincère remerciement à mes amis et à mes collègues qui, durant ces dernières années de recherche, ont été toujours à l’écoute ! Vous êtes nombreux, mais je dirai simplement que je suis privilégiée de vous avoir à mes côtés.

.

Dédicace

À ma tante Hasna et à mon fils,
qu'ils reposent en paix.

À ma Dya Ait Yalaa, partie trop tôt

À ma très chère grand-mère paternelle,
que le paradis soit sa demeure éternelle

À mon père et à ma mère

À ma famille

«Qui a jamais demandé à la thèse et à l'antithèse
si elles étaient d'accord pour devenir synthèse ? »
Stanislaw Jerzy Lec

« La littérature, aujourd'hui, est en elle – même un exil
permanent. Nul n'écrit parce qu'il se sent à sa place,
mais plutôt, parce qu'il se sent déplacé. »
Mario GoloBoff

« On peut tout te prendre; tes biens, tes plus belles années,
l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites,
jusqu'à ta dernière chemise il te restera toujours tes rêves
pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué.»
Yasmina Khadra

Sommaire

I. Introduction générale

II. Première partie : La dimension « exile» dans la narration de soi

II.1. Chapitre premier : Théories de l'exil et parcours biographique

II.2. Chapitre second : Paratexualité, ce lieu de l'exil

III. Deuxième partie : A l'épreuve de l'exil

III.1. Chapitre premier :Le personnage exilé

III.2. Chapitre second : L'esthétique de l'exil en mouvement

IV. Troisième partie : L'exil, espace et mobilité du corps

IV.1. Chapitre premier : L'exilé à la recherche de l'espace

IV.2. Chapitre second : La mobilité de l'espace de l'exil

V. Conclusion générale

VI. Bibliographie

I. Introduction générale

Notre travail de recherche, intitulé *L'écriture de l'exil. Cas de Milan Kundera et de Atiq Rahimi* , est une réflexion mettant en rapport deux écrivains exilés, qui ne sont pas issus d'un même pays ni d'une même culture et qui n'ont pas les mêmes croyances. Néanmoins, il y a un lien qui les réunit : leur attrait pour la langue française, leur langue d'adoption qui les a unis dans un amour semblable pour l'écriture. Chacun de nos deux auteurs a connu l'expérience de l'exil, du déracinement et de la recherche identitaire.

L'exil est un thème d'une éternelle modernité car, de tout temps, il y a eu des exilés victimes de bouleversements politico-économiques et sociales. Dans sa définition, l'exil est l'état d'un individu qui a quitté son pays natal volontairement ou sous la contrainte pour vivre dans un pays étranger :

> L'exil au sens premier, est un état de fait, l'expulsion de sa patrie par une violence politique, et par extension, l'éloignement forcé, on choisit comme pis-aller, quand on ne se sent pas chez soi dans son pays. Entre les deux acceptions, pour le migrant (au sens large du terme), des différences de degré rendent compte du type de violence qui a provoqué l'exil[1].

L'instabilité force l'homme à se déplacer en vue d'une vie meilleure et afin de réaliser une condition de soi qui se veut transcendante et libératrice. Il se déplace aussi pour réaliser son épanouissement chose qui n'était pas acquise dans le pays d'origine.

[1] ARNAUD Jacqueline, *« Exil, errance, voyage dans ' L'exil et le désarroi ', de Nabil Farès, Une 'vie, un rêve, un peuple toujours errants', de M. Khair-Eddine et ' Talismano ' de A.Meddeb, »*, dans Exil et littérature, (ouvrage collectif), Grenoble, Ellug, 1986. p.59

Notre choix s'est porté sur Milan Kundera et Atiq Rahimi pour la fascination que nous avons à l'égard de leur parcours auctorial. Ces écrivains venus d'ailleurs, qui, vu leurs conditions, se voient être parfois obliger d'adopter une nouvelle langue d'expression. Il nous est arrivé en lisant certaines de leurs œuvres, avec leur maitrise admirable de la langue française, d'oublier leur nationalité. À cela, s'ajoute notre passion pour les auteurs étrangers d'expression française convertis à une nouvelle langue, à une nouvelle culture et à un nouveau choix de vie.

En ce qui concerne le choix du corpus et après mûre réflexion, nous avons sélectionné deux romans *La Plaisanterie* et *L'ignorance* de Kundera, et de deux autres romans *Terre et cendres* et *Syngué Sabour, Pierre de patience* de Rahimi. Non seulement s'était une réelle rencontre passionnée pour ces romans, mais aussi un véritable terrain de recherche fructueux.

Dans leurs œuvres, les deux auteurs illustrent d'une manière personnelle, à travers les histoires de leurs personnages, la problématique de l'identité, de la double appartenance culturelle et du changement de la langue d'expression. Souvent, l'écriture des exilés tourne autour de la question identitaire : « Je parle une autre langue : qui suis-je ? »[2]. Changer de langue, peut être aussi un changement d'identité, ne plus être soi et devenir autre.

Pour Milan Kundera et Atiq Rahimi, recourir à la langue française constitue à la fois une façon de dire la douleur et la richesse d'un exil qui a été temporaire pour l'un et définitif pour l'autre. Ils ont perdu leur patrie et ils n'y sont plus retournés pour y vivre, même si les facteurs qui les ont menés à quitter la terre natale ont disparu.

Ils ont acquis une nouvelle langue qui leur a ouvert une porte d'entrée à la littérature française, une nouvelle identité littéraire, culturelle et personnelle. L'utilisation de la langue française comme support de la création littéraire, leur a permis d'acquérir aussi

[2]DIB Mohammed : *L'Arbre à dires,* Paris, Albin Michel, 1998

une liberté d'expression loin de la censure que leur a imposé leur propre langue maternelle, ainsi l'exprime Atiq Rahimi si librement : « Ma langue maternelle, le persan, m'impose des tabous, des interdits. La langue maternelle dit l'intime, mais c'est aussi la langue de l'autocensure. Adopter une autre langue, le français, c'est choisir la liberté »[3]. Quant à Kundera il déclare :

> Si je n'écris aujourd'hui qu'en français, cela ne veut pas dire que le français ait remplacé ma langue maternelle. Celle-ci, est irremplaçable: elle sort de ma bouche facilement, avant que je ne commence à penser. En français, chaque phrase est une quête, une conquête, tout est conscient, rien ne va de soi; mille fois je pèse chaque mot, tout est aventure, tout est pari. La langue tchèque m'appelle: Reviens à la maison, voyou! Mais je n'obéis pas. Je veux rester encore avec la langue dont je suis éperdument amoureux. [4]

Ces auteurs emblématiques qui ont adopté la langue française par conviction, par passion ou par obligation et qui ont publié des œuvres en français, dont certaines furent glorieusement primées, ont trouvé l'occasion pour s'exprimer dans une nouvelle langue devenue le refuge idéal à leurs mots et l'expression de leurs maux.

L'émigration a été l'événement le plus décisif de la vie de Kundera, une réelle renaissance personnelle et professionnelle en France, devenue pour lui son deuxième pays en dépit de l'appel de la Tchéquie après la chute du communisme. L'ensemble de son œuvre qui s'offre à nous se composant d'une chaîne de onze romans, écrit dans les années 1959-2013, peut être réparti en deux cycles dont chacun a ces propres habitudes et sa propre langue. Le premier cycle, dit le cycle tchèque par rapport au choix de la langue d'écriture, comprend deux périodes distinctes: une œuvre de jeunesse, qui compte les premiers écrits, puis une œuvre dite de maturité. Ce cycle regroupe sept romans écrits pendant une période de trente ans. Le second cycle, plus récent, est formé de cinq romans écrits en français et publiés à partir de 1995.

[3] Telerama.fr, (20/03/2009), arts et scènes/grand entretien/ prix Goncourt/atiq rahimi.
[4] KUNDERA Milan, cite in. http://yrol.free.fr/LITTERA/KUNDERA/telerama.htm

En plus de sa double appartenance culturelle, qui le classe parmi la liste des grands auteurs tchèques et aussi parmi celle des grands auteurs d'expression française, son œuvre se situe aussi dans la littérature centre-européenne (Kafka, Musil…) et ouest-européenne (Cervantès, Diderot…). Par conséquent, son œuvre ne cesse de s'enrichir grâce à ce métissage des cultures. Il a connu la reconnaissance internationale en tant qu' « écrivain universel », il est aussi un des écrivains qui a le plus parlé du roman et de son histoire. Son activité littéraire en langue française remonte tout d'abord à la laborieuse traduction de ses propres romans : « parallèlement, il menait un long travail de révision des traductions françaises de tous ses romans, jusqu'à ce qu'il puisse leur appliquer la mention selon laquelle la version française avait « même valeur d'authenticité » que le texte tchèque»[5], mais il a fini par s'adonner entièrement à cette langue qui a eu un grand impact sur sa production romanesque. Il continue toujours à s'enivrer avec sa langue d'adoption, même si rien ne l'oblige aujourd'hui à le faire.

Quant à l'écrivain afghan Atiq RAHIMI, réfugié politique en France depuis 1984, il explique pour son premier roman écrit en langue française *Syngué Sabour pierre de patience*, que le choix de la langue s'est imposé à lui promptement après son retour d'exil :

> Avec le français, j'étais libéré de tonnes de contraintes affectives. Jusqu'en 2002, quand je suis retourné dans mon pays après dix-huit ans d'exil, j'étais incapable d'écrire en français. Je retrouve donc mon pays, ma culture, ma langue, et là, mystère, je ne pouvais plus écrire en persan. [6]

Ainsi pour Rahimi la langue française est un recul libérateur avec les interdits et les tabous que lui imposait sa langue maternelle. Atiq Rahimi, déjà auteur de trois œuvres précédentes écrites en persan (*Terre et cendres* en 2000, *Les milles maisons du rêves et de la terreur* en 2002 et *le Retour imaginaire* en 2005), il entreprend, à partir de l'année 2008, l'écriture de quelques œuvres exclusivement en langue française,

[5] SCAR ETTA Guy, *L'Âge d'or du roman*, Grasset, collection Figures, 1996. p.p. 253-254.P
[6] Propos recueillis par Martine Laval pour *Télérama*, mars 2009.

notamment son plus grand succès *Syngué Sabour, Pierre de patience* prix Goncourt de l'année 2008.

À partir des considérations avancées plus haut, nous avons établi la problématique suivante : **Comment Milan Kundera et Atiq Rahimi écrivent-ils l'exil ? Et à quel moment le texte de ces auteurs dialogue-t-il et se sépare-t-il ? Autrement dit, quelles sont les convergences et les divergences qui rapprochent et séparent ces textes ?**

Nous mobilisons l'hypothèse qui se présente comme suit :

- Milan Kundera et Atiq Rahimi mobilisent des ressources narratologiques et stylistiques pertinentes pour la visualisation de l'exil dans l'écriture romanesque.

Notre hypothèse nous permet d'interroger notre corpus sur ces éléments :

-Comment Milan Kundera et Atiq Rahimi ont-ils vécu l'exil ?

-Comment leur vision critique se présent-elle vis-à-vis de l'exil ?

-Comment ces auteurs écrivent-ils le personnage exilé et pour quelle finalité ?

-Quels sont les procédés stylistiques qui sont mobilisés pour la mise en valeur du langage de l'exilé ?

- Quel rôle l'espace diégétique peut il jouer dans la concrétisation de la problématique de l'exil dans l'écriture et comment l'interaction entre l'espace et mobilité du corps peut-elle dévoiler l'errance éternelle et dénoncer l'exil forcé des personnages ?

Sur le plan méthodologique, notre démarche s'appuie sur une analyse individuelle des quatre romans formant notre corpus, et à la fin de chaque partie, nous élaborons une étude comparative pour établir les liens de similitude ou de dissemblance. En d'autres termes, nous examinons le moment où les textes de ses écrivains exilés vont dialoguer et se séparer.

Afin de procéder à l'analyse du corpus, nous préconisons de fractionner notre travail en trois parties, chacune constituées de deux chapitres. Au commencement de notre thèse, la première partie, « *La dimension « exile » dans la narration de soi »*, est divisée en deux chapitres. Le premier, intitulé «*Théories de l'exil et parcours biographique* », est consacré à la présentation de la théorie de l'exil, au concept de l'émigration et au parcours biographique des deux écrivains. Le second chapitre a pour titre : « *Paratexualité, ce premier lieu de l'exil»,* s'intéresse à cette mécanique de la présentation de l'œuvre permettant la visualisation de la problématique de l'exil au seuil du livre.

La deuxième partie « *A l'épreuve de l'exil »*, se déroulera en deux temps. Un premier chapitre intitulé «*Le personnage exilé*», est réservé à l'analyse des personnages dans la diégèse de l'exil. Dans le second chapitre intitulé *« L'esthétique de l'exil en mouvement*», va aborder les procédés les plus importants mobilisés dans et à travers l'écriture de l'exil.

Quant à la troisième partie, *« L'exil, espace et mobilité du corps»,* se décline en deux chapitres. Le premier chapitre qui a pour titre *« L'exilé à la recherche de l'espace »*, s'intéresse à la disposition des balises spatiales dessinant le parcours diégétique des personnages exilés. Le second chapitre intitulé « *La mobilité du personnage dans l'espace de l'exil*» a pour objectif l'approche efficiente des mouvements et des déplacements du corps des personnages exilés dans l'espace et les lieux de l'exil.

II. Première partie :
La dimension « exil» dans la narration de soi

La première partie de notre travail de recherche, intitulé *La dimension « exil» dans la narration de soi*, est composée de deux chapitres distinctifs. Dans le premier chapitre « *Théories de l'exil et parcours biographique »,* il s'agit d'explorer quelques théories de l'exil et de définir des notions conceptuelles en relation avec notre problématique de départ. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous explorons le parcours de Milan Kundera et d'Atiq Rahimi et ce, en regroupant les informations les plus répandues dans les encyclopédies, les articles et les biographies qui renvoient à nos deux écrivains. Afin que nos propos soient clairs, nous présenterons nos auteurs de façon individuelle. De ce fait, nous dévoilerons, dans un premier temps, le chemin parcouru par Kundera en tant que romancier et nous évoquerons les raisons de son exil en France et dans un deuxième temps, nous tenterons de tracer le parcours de Rahimi en tant qu'auteur, puis en tant que cinéaste.

Succinctement, dans le deuxième chapitre *« Paratexualité, ce lieu de l'exil »*, nous proposerons une étude du paratexte du fait qu'il est une partie immanente au texte final, il comprend généralement le nom de l'auteur, le titre de son œuvre, la préface, la dédicace, etc. Ceci afin de mieux s'approprier le texte qui constitue la première rencontre du lecteur et de l'œuvre[7]. Il va de soi que nous parcourrons tous les éléments entourant le texte et donnant un enchainement d'informations à son sujet. Rappelons que notre problématique repose sur une étude comparative des écritures de l'exil, d'où la nécessité d'analyser non seulement tous les éléments intérieurs, mais également tous les éléments extérieurs composants notre corpus.

[7]GENETTE Gerard, *Seuils*, Paris, ED. Seuil collection poétique, 1987.

II.1. Chapitre premier :
Théories de l'exil et parcours biographiques

L'exil est l'un des principaux mots clés de notre travail de recherche, il est le terme le plus important de notre problématique. Ainsi, lors de ce chapitre et avant d'entamer l'analyse de notre corpus, il est nécessaire, de définir le mot *exil*, de parcourir quelques théories en adéquation avec ce terme et d'établir le lien entre ce mot et d'autres notions conceptuels (migration, mobilité, changement, déculturation, acculturation, déracinement, le moi et l'autre etc.). Nous présenterons suite à cela, les mouvements littéraires de l'exil et nous nous intéresserons à certaines formes d'exil (l'exil du corps, l'exil psychologique, l'exil identitaire et l'exil géographique.). Nous clôturerons, ce premier chapitre avec un état des lieux sur les auteurs et leurs parcours biographiques.

II.1.1.Les théories de l'exil

Durant ces deux derniers siècles, le terme d'exil revient souvent non seulement dans le champ littéraire, mais aussi dans le langage politique, en sociologie, en économie, voire pratiquement dans tous les domaines de la vie. Etymologiquement « Exil » vient indubitablement du latin ex(s)ilium venant de ex(s)ul « banni » ou de ex(s)ilere « sauter dehors ». Nous avons aussi des mots latins de l'exil, *exilium* (« exil »), *exul* (« exilé ») et *exulo* (« exiler »), des substantifs masculins qui condamnent quelqu'un à quitter son pays avec la crainte d'y revenir.

Anciennement, ce mot appartenait au vocabulaire de droit puisqu'on attribuait ce qualificatif aux sanctions requises ou choisies afin de réduire sa lourde condamnation. Adjoignant la définition littérale du mot *exil,* qui explique que l'*exilé* est celui qui est éloigné de son pays. Nous avons commodément raccordé phonétiquement *exul* d'une prononciation *ex-sul* où la forme *sul* semble être apparentée à la racine de *solum* « le sol, la terre ».

Dans *Les paradoxes des Stoïciens*[8] de Cicéron[9], en matière de dialectique, autrement dit, en théorie du langage, l'étymologie dispose aussi d'une même fonction argumentative. Cicéron explique en reprenant le terme exul *:*

> Omnes scelerati atque impii, quorum tu te ducem esse profiteris, quos leges **exilio** adfici uolunt, **exules** sunt, etiamsi **solum** non mutarunt. (Version latin)
>
> Tous les criminels et les impies dont tu te proclames le chef, que les lois veulent frapper d'exil, sont des exilés, même s'ils n'ont pas quitté notre sol. (Traduction française)

A l'époque médiévale, *Isidore de Séville*[10] donne une forme plus convenable à la définition de ce terme dans son encyclopédie *Etymologiae*[11], il cite : *« 'Exil' signifie le fait d'être hors du sol [de la patrie], car on appelle 'exilé' celui qui est hors du sol [de sa patrie].* »[12]

[8]*Les paradoxes des Stoïciens :* traité écrit en 47 av. J.-C.par Cicéron et adressé à son ami Brutus. Ce traité contient plusieurs attaques contre les épicuriens, qui prônent le plaisir comme véritable Bien, ce qui pourrait être une critique de l'entourage de César, et une diatribe contre Clodius qui provoqua son exil.

[9] Cicéron (106 av. J-C et 43 av. J-C) : homme d'État romain, un avocat et un écrivain latin. Exilé en 58 av. J.-C., pour avoir exécuté des conjurés sans procès.

[10] Isidor de Séville (560-636) : ecclésiastique et évêque. Appelé le dernier maitre de l'ancien monde pour son talent d'auteur littéraire et dont les œuvres soulèvent de nombreux thème tel que l'écriture sainte, la grammaire, la théologie, la cosmologie et l'histoire.

[11] Etymologiae : (âge médiéval) œuvre majeur d'Isidor de Séville sous forme d'encyclopédie en vingt livres rédigés vers la fin de sa vie et qui propose une analyse étymologique des mots divisée en 448 chapitres

[12] ISIDOR de Séville, *Etymologiae*, V, 27, 28.

Or, le latin s'arrête sur deux concepts clés : exul/*exilium*, celui d'une position de départ d'un endroit que l'on doit quitter et celui d'un pas vers l'avant, sans qu'on puisse pour autant savoir. Dans l'ancien français, le mot exil avait le sens de ravage, pillage plus que celui de bannissement.

En somme, l'exil est l'obligation de vivre malgré soi loin de sa patrie, de sa famille et de ses racines, généralement suite à un contexte de violence politique, en cherchant refuge dans un autre pays lors une période indéterminée. L'exilé se doit de vivre ailleurs en terre étrangère en souhaitant retrouver la terre natale un jour. Ce mot pèse lourd sur le cœur de ceux qui sont partis et de ceux qui sont restés. Or pourquoi partons-nous en exil ? Pourquoi quitter son pays lorsque nous y sommes profondément attachés. Pour les auteurs qui ont fait le choix de ne plus rester dans leurs pays, l'exil devient une arme qui les transforme radicalement et changent leurs rapports avec le reste du monde. L'exil devient aussi un changement qui s'opère dans leurs vies, un changement qui touche toute les sphères et donne un nouveau souffle à leurs existences.

II.1.1.2. Entre migration et exil

Il est important de faire la distinction entre le mot migration et le mot *exil*. Le premier cité est un mot issu du latin *migratio*, dérivé du verbe *migrare*, *migrer*, s'en aller d'un endroit, changer de séjour, partir, émigrer. Ce mot désigne l'acte de quitter son pays natal afin de s'installer dans un autre pour des raisons économiques (chômage, pauvreté, famine), politique (persécutions, privation de liberté, déplacements forcés), sociale (rapprochement familiale) ou environnementales (réchauffement climatique et pollution), alors que « exil » signifie « quitter son pays pour des motifs politiques ». D'après l'Unesco[13] : « *le terme migrant peut être compris*

[13]UNISCO : (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)* L'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, est une institution spécialisée de l'ONU et selon son acte constitutif UNISCO a pour objectif de « contribuer au maintien de la paix et de la sécurité en resserrant, par l'éducation, la science et la culture, la collaboration entre nations, afin d'assurer le respect universel de la justice,

comme toute personne qui vit de façon temporaire ou permanente dans un pays dans lequel il n'est pas né et qui a acquis d'importants liens sociaux avec ce pays».

A cet effet, l'expression ***migration humaine*** est employée pour désigner une sélection d'individus abandonnant leurs pays selon des prétextes prétendus, lorsque les exilés y seraient contraints et forcés pour des raisons politiques. Ainsi, ce phénomène de migration accompagne depuis des siècles l'histoire de l'humanité toute entière, on estime qu'il y a actuellement[14] dans le monde 272 millions de migrants, dont 70 millions sont des personnes déplacées de force. L'Europe aujourd'hui, est le grand théâtre de ce phénomène qui prend de plus en plus d'ampleur,

Toutefois, la migration humaine se fait en masse, en petit groupe ou individuellement et on y distingue différents types tels que :

Migration forcée : (dite aussi migration de réfugiés) elle est non volontaire, concerne, généralement, des populations entières chassées de leurs lieux de vie, fuyant les persécutions ethniques, religieuses, régimes politiques injustes et guerres civiles. Elle concerne aussi des populations souffrant des effets des désastres naturels, industriels ou encore du changement climatique.

Migration de main d'œuvre : (migration économique) généralement non volontaire, dont l'objectif est d'améliorer ses conditions de vie. Elle peut être temporaire (travailleur saisonnier).

Migration irrégulière : (sans papier/ clandestin) désigne tout individu circulant sans papier ou avec des faux papiers dans un pays étranger au sien.

de la loi, des droits de l'Homme et des libertés fondamentales pour tous, sans distinction de race, de sexe, de langue ou de religion, que la Charte des Nations unies reconnaît à tous les peuples » (article 1).

[14] Statistiques des Nations Unis de l'année 2019 : le nombre de migrants internationaux a atteint 272 millions d'individus. Les femmes représentent 48 % du total des migrants. Selon les dernières données, on estime à 38 millions le nombre d'enfants migrants. Trois migrants sur quatre sont en âge de travailler et ont entre 20 et 64 ans. Environ 31 % de l'ensemble des migrants internationaux résident en Asie, 30 % en Europe, 26 % sur les continents américains, 10 % en Afrique et 3 % en Océanie.

Migration régulière : Déplacement de personnes qui se conforment aux exigences légales des pays d'origine, de transit et de destination. Ils/elles peuvent se déplacer pour des raisons d'éducation, d'emploi, ou de réunification familiale

Migration interne : Déplacement de personnes à l'intérieur des frontières de leur pays.

A présent, rappelons la définition du mot exil selon Le dictionnaire Larousse : *« la situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie. »*. Il convient de poser son regard sur ces deux mots « exil » et « migration », entre condition exilique et condition migrante.

La littérature migrante est une littérature présentée par les auteurs ayant eux-mêmes vécu l'expérience de l'installation dans un pays autre pour des raisons personnelles. Le migrant, de manière générale, est contraint à l'exil pour mieux vivre sa vie en fuyant de nombreux phénomènes : les persécutions, le chômage, la pauvreté…etc.

Alan B.SIMMONS[15] dans son article *Expliquer la migration: la théorie à la croisée des chemins,* met de l'ordre dans les définitions, il les classifie dans les concepts migratoires, les place dans leurs contextes historiques[16]. Ce document constitue, aujourd'hui, une véritable révolution dans les théories migratoires. Simmons propose trois principes fondamentaux dans la définition de la migration : le changement de résidence, le changement d'emploi et le changement de relations sociales[17]. De plus, la migration est définie en s'appuyant principalement sur le premier principe, autrement dit, celui du changement de résidence, qui rappelle la définition de l'exil. Simmons,

[15] Chercheur principal au Département de sociologie de l'Université York (Canada), où il est également membre du Centre de recherche sur l'Amérique latine et les Caraïbes et membre du *Center for Refugee Studies*. Le professeur Simmons a publié de nombreux articles sur les questions de l'immigration, de la race et de l'ethnicité, de la migration internationale et de la politique des réfugiés.

[16] SIMMONS B.Alan, *Expliquer la migration: la théorie à la croisée des chemins*, dans Duchêne J. (ed.), Explication en sciences sociales : La recherche des causes en démographie, 1987, Louvain-la-Neuve, Belgique, Université catholique de Louvain, Institut de démographie, p.73-92.

[17] PICHET Victor, *Les théories migratoires contemporaines au prisme des textes fondateurs,*2012, revue Population-f, Vol. 68, 2013/1, p. 153-178, p154.

enrichit la définition avec les deux autres principes restants, notamment en matière de recherche sur les facteurs macro-structurels.

Simmons précise qu'il existe une segmentation dans ce champ des théories migratoires, qui rassemblent des acabits spécifiques de migrations, dont les exégèses relèvent de conditions socio-historiques résolues. Aussi, il est nécessaire de prendre en compte cette segmentation qui différencie les causes et les conséquences de la migration et les approches micro-individuelles des approches macro-structurelles.

Des lors, penchons-nous sur l'approche micro-individuelle qui représente l'approche liminaire explicative des migrations interne et externe, puisqu'elle se limite à la prise de décision individuelle. Ainsi, le migrant, afin de réaliser son choix de départ, doit préalablement, réfléchir aux enjeux et profits chevillés à son éventuelle émigration. Larry SJAASTAD[18] s'est davantage intéressé à cette approche, notamment dans un article où il examine les coûts et le capital issus de la migration, ce qu'il nomme « *le retour sur investissement* »[19]. Effectivement, Larry Sjaastad estime qu'en dépit du fait que la migration est un investissement comprenant des coûts, elle est néanmoins un investissement avéré qui accroit le rendement des revenus humains.

Les travaux de Larry Sjaastad ont suggéré à Everett LEE[20]l'idée que la migration est la conséquence d'un projet individuel basé sur les facteurs d'attraction (lieu de destination) et les facteurs de répulsion (lieu d'origine). Cette estimation des facteurs s'apparente grandement à l'analyse coûts/bénéfices suggérée par Larry Sjaastad. Everett Lee introduit aussi, dans son illustre modèle push-pull des migrations, le concept d'opportunités intermédiaires entre le lieu d'origine et le lieu de destination. Il

[18] SJAASTAD Larry : (1934-1912) professeur émérite américain d'économie et spécialiste du commerce en Amérique latine. Sa thèse de doctorat est une extension révolutionnaire de la théorie du capital humain dans l'étude des décisions de migration. Elle a été développée en un influent article : « *Les coûts et les retours de la migration humaine* ».

[19] SJAASTAD Larry, *Les coûts et les retours de la migration humaine*, Chicago, 1962. Partie 2, p80.93.

[20] LEE Everett Spurgeon (1917-2007) : universitaire qui a beaucoup contribué au monde de la sociologie et de la démographie (Professeur à l'Université de Géorgie, USA). Après sa retraite, il est resté au *Gerontology Center* jusqu'en 2005. Il a joué un rôle déterminant dans la fondation du *Southern Regional Demographic Group* en 1973, qui devint plus tard la *Southern Demographic Association*.

précise que les contacts personnels et les sources d'informations, demeurant dans le lieu de destination, jouent un rôle majeur dans le processus de migration. Ainsi, on relève une primauté des facteurs micro-individuels, notamment ceux liés au capital humain, de la sorte, le projet de migration devient un choix avéré et positif, seulement si toutes les espérances sont nettement plus avantageuses dans le lieu de destination.

L'approche macro-structurelle, quant à elle, selon Victor PICHÉ[21], présente la migration comme un phénomène sphérique imbriqué dans un système de variables complémentaires[22]. Ceci implique l'inscription des mouvements migratoires dans un système comportant l'action de divers flux entre les lieux d'origine et de destination tel que le flux de personnes, de biens, de services et d'idées[23], ce que Akin MABOGUNJE[24] baptise d' »approche systémique ». Ce dernier expose les préceptes environnementaux aptes à altérer les mouvements migratoires, avec l'entraide de nombreux facteurs partant du cercle économique à la technologie, à l'environnement social et politique. Ainsi, le concept de sous-système se met en place, spécialement des liens familiaux et amicaux qui permettent la circulation d'informations et l'entretien du contact avec le lieu d'origine, qui demeure une clé pour réussir sa migration. *Douglas MASSEY* cite à ce propos :

> Pour résumer, je défends l'idée que les décisions de migration sont prises conjointement par les membres de la famille au sein des ménages; que les décisions des ménages sont influencées par les conditions socioéconomiques locales ; que les conditions locales sont à leur tour influencées par l'évolution des structures

[21] PICHÉ Victor : Professeur de démographie à l'Université de Montréal (de 1972 à 2006), chercheur associé à la Chaire Oppenheimer en droit international public de l'Université McGill et sociologue spécialisé dans le domaine des migrations internationales. Il s'intéresse à la problématique des migrations internationales dans le contexte de la mondialisation, avec un accent particulier sur les droits des travailleurs migrants.

[22]PICHÉ Victor, *Les fondements des théories migratoires contemporaines*, Paris, Ined, 2013, Les Manuels/Textes fondamentaux, chapitre I, p. 26.

[23] Ibid. p27.

[24] Akinlawon Ladipo Mabogunje, né le 18 octobre 1931, est un géographe nigérian, spécialiste de l'urbanisation dans les pays en développement et d'aménagement urbain. Il est le premier président africain de l'Union géographique internationale et il est le premier Africain à être élu en tant que membre étranger associé à l'Académie nationale des sciences des États-Unis.

> politiques, sociales et économiques aux niveaux national et international[25].

En somme, assimiler les principaux éléments de la migration, à savoir l'origine et la destination, les approches d'analyse micro-individuelles et macro-structurelles, joindre aussi les dimensions économiques, sociales et politiques, apporte un éclairage et chaque interprétation des phénomènes migratoires doit en tenir compte. Le constat montre qu'actuellement les politiques des lieux de destination privilégient le phénomène migratoire temporaire au profit de la migration permanente et créent avec de nouvelles restrictions, un nouveau concept en substitution à la notion de migration, celui de la *mobilité*[26].

II.1.1.3. Migration et mobilité

Mobilité et migration sont deux termes qui semblent, à priori, dissemblables, ils renferment cependant un sens commun, puisqu'en politique et dans le domaine de la recherche l'emploi du terme *mobilité* s'est peu à peu substitué au terme *migration.* Ce glissement conceptuel est l'objet de notre analyse arrivée à ce point d'interrogation, sous les contraintes d'une perspective pluridisciplinaire[27], en proposant une réflexion épistémologique[28] sur la manière de définir les individus et les communautés qui se déplacent.

Tout d'abord, la mobilité au sens littéral, est la capacité pour des individus ou des objets de se déplacer dans un espace, elle est le caractère de ce qui est susceptible de mouvement. Cet espace peut être physique par la circulation des biens et des

[25] MASSEY D., " *Structure sociale, stratégies des ménages et causalité cumulative de la migration* ", 1990, Population Index, 56(1), p. 3-26.

[26] PELLERIN H., *De la migration à la mobilité : changement de paradigme dans la gestion migratoire*. *Le cas du Canada*, Revue européenne des migrations internationales, 2011, 27(2), p. 57-75.

[27] La pluridisciplinarité, selon une conception de premier niveau, consiste à aborder un objet d'étude selon les différents points de vue de la juxtaposition de regards spécialisés. Il s'agit ainsi de faire coexister le travail de plusieurs disciplines à un même objet / sujet d'étude.

[28] Dans la tradition philosophique francophone l'épistémologie est une discipline qui analyse, étudie et critique toutes les disciplines de la science, ainsi que leurs méthodes et leurs découvertes. Jean Piaget définit l'épistémologie ou théorie de la connaissance comme « *l'étude de la constitution des connaissances valables, le terme de constitution recouvrant à la fois les conditions d'accession et les conditions proprement constitutives* ».

personnes. En sociologie, Michel BASSAND et Marie-Claude BRULHARDT définissent la mobilité comme « l'ensemble des déplacements engageant un changement d'état de l'acteur ou du précepte examiné »[29]. Soustrayant qu'avec cette définition la mobilité se compose de deux éléments : une composante spatiale et une composante sociale.

La composante sociale concerne le changement dans une société bien circonscrite : mobilité résidentielle et mobilité professionnelle : « La mobilité spatiale est un phénomène social total, c'est-à-dire, qu'elle n'est jamais seulement un déplacement mais toujours une action au cœur de processus sociaux de fonctionnement et de changement »[30]. Ainsi, l'individu ou les populations se déplacent à travers les frontières en quête d'avantages économiques plus importants, ils commercent leur capital social (l'éducation, les formations professionnelles et les expériences de travail). Quant à la composante spatiale, elle montre que la migration change l'individu et améliore son rapport avec l'espace qui n'est plus forcément désigné d'un ailleurs, mais il devient fait d'un ici et d'un là-bas « territoires de la mobilité »[31].

Le sociologue de la mobilité John URRY[32] explique que le monde entier est en perpétuel mouvement (les étudiants internationaux, les hommes d'affaires, les sportifs, les demandeurs d'asile, les touristes, diasporas…etc.), que ce soit en sillonnant la terre ou bien en transitant entre les villes, tout le monde est amené à se croiser. La mobilité des personnes ne cessa pas mais elle revêtit d'autres formes. John URRY désigne cinq types de mobilités qu'il qualifie d'interdépendantes et de constructrices de la vie sociale agencée selon la distance : le déplacement physique des personnes (pour de

[29] BASSAND Michel, BRULHARDT Marie-Claude, *Mobilité spatiale. Bilan et analyse des recherches en Suisse*, Saint-Saphorin, Georgi, 1980.
[30] BASSAND Michel, *La mobilité spatiale, un phénomène macroscopique*, in Sociologie pluraliste et pluralisme sociologique, Mélanges publiés en l'honneur du Professeur Maurice Erard, Université de Neuchâtel, EDES, 1986, p. 25
[31]BORDES-BENAYOUN Chantal, *Laurent Faret Les territoires de la mobilité: migration et communautés transnationales entre le Mexique et les Etats-Unis,* CNRS-Editions, 2003, In: Diasporas. Histoire et sociétés, n°7, 2005. Cuisines en partage. pp. 228-229.
[32] URRY John (1946-2016) : sociologue britannique et professeur à l'Université de Lancaster. Un académicien fondateur du Royaume - Uni Académie des sociétés savantes pour les sciences sociales. Il est reconnu pour ses travaux dans les domaines de la sociologie du tourisme et de la mobilité

nombreuses raisons), le mouvement physique des objets, le voyage imaginaire, le déplacement virtuel et le déplacement communicationnel. Dès lors, le moment est venu pour la sociologie de porter toute son attention sur « les diverses mobilités des peuples, des objets, des ménages, des informations, et des déchets »[33]. Or, le migrant alloue un sens à son déplacement dans toutes ses formes.

La mobilité et la migration peuvent être, dans une certaine mesure, deux certitudes ostensibles dans une même expérience de déplacement. La distinction entre mobilité et migration relève de la distance à parcourir, des notions d'espacement et de proximité géographique ou de temporalités particulières imprégnées par la cadence des déplacements. Cependant, les termes déplacement et mobilité, d'après Sven KESSELRING[34] et J.C KAUFMANN[35], ne sont pas synonymes car on peut se déplacer énormément sans pour autant être mobile, ce déplacement se définit comme un mouvement sans conséquences distinctives sur l'individu. A titre d'exemple, se déplacer pour faire ses courses, payer une facture ou se balader, sont conjointement des déplacements coutumiers de la vie journalière. Or, la mobilité jaugée jusque-là comme un circonstanciel déplacement est en effet un changement, étant donné que manque le récit de vie, l'identité ou la condition sociale qui l'accomplit, comme une migration.

La mobilité est, désormais, une partie intégrante de la vie de l'homme, puisque ce dernier a besoin de se déplacer en toute liberté afin de combler ses besoins et satisfaire ses désirs. Elle peut être la modalité de son bien-être et de sa maturité, étant donné que

[33]URRY J., 2005, *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière de la sociologie ?*, traduit de l'anglais par Noël Burch, [*Sociology Beyond Societies : Mobilities for the Twenty-First Century*, London, Routledge, 2000, Paris, Armand Colin, 252 pages, p15.

[34] Sociologue, grand connaisseur de la mobilité. Il enseigne la mobilité, la gouvernance et l'urbanisme à l'université d'Aalborg (Danemark) et dirige la recherche sur les mobilités chez Innovations manufaktur GmbH, à Munich. En 2004, Il a fondé le réseau européen Cosmobilities Network.

[35] Sociologue français, spécialiste de la vie quotidienne, et pionnier de la microsociologie, il a ensuite replacé ses premières analyses dans la problématique plus large de l'identité. Il travaille aussi, dans le cadre général de ses recherches au CNRS, sur la socialisation et la subjectivité.

l'allongement de la mobilité des individus est lié à l'accroissement du développement, du bonheur et de la fortune.

II.1.1.4. Exil et survivance

Dans une définition ultérieure du terme exil, le mot changement désigne, aux premiers abords, le changement de résidence pour un exilé. Mais, en analysant plus profondément, il est clair que le changement n'est pas uniquement celui du lieu de résidence.

Il est nécessaire de revenir à l'Histoire pour en dégager le premier sens qu'a pris le terme changement en définissant le terme d'exil. Anciennement, s'exiler insinuait quitter un bon endroit pour un mauvais, il ne s'agissait donc pas de l'exil comme choix mais d'un exil résultant d'un bannissement. Comme ce qu'a vécu le poète latin Ovide[36]lors de son exil de Rome, le berceau de la civilisation occidentale pour Toris, une île perdu en Roumanie. Lors de son bannissement Ovide a écrit ses deux chefs-d'œuvre littéraires « *Les tristesse*» et « *les pontiques* », aux relents tristes et nostalgiques. Mais au XX° siècle, le sens du terme changement en exil s'est inversé, désormais l'exilé expulsé du pays des terreurs part rejoindre le pays des libertés, un changement pour le meilleur. Pour certaines personnes, l'exil représente un rêve qu'ils nourrissent depuis de très longues années. Or, la vie en exil leur inspire un tourbillon de sentiment : haine, douleur, nostalgie. L'écrivain et critique littéraire Edward Saïd, ayant lui-même vécu en exil, le définit comme suit :

> L'exil est l'un des plus tristes destins, dans le temps prémoderne, le bannissement était un châtiment d'autant plus redoutable qu'il ne signifiait pas seulement des années d'errance loin de la famille et des lieux familiers, mais une sorte d'exclusion permanente qui condamnait l'exilé, où qu'il aille, à se sentir étranger […]De punition raffinée, et parfois exclusive, d'individus hors du commun

[36]OVIDE (43av.J.-C.-18 apr.J.-C): est un poète latin qui a vécut durant la période qui vit la naissance de l'Empire romain. Ses œuvres les plus connues sont *L'Art d'aimer* et les *Métamorphoses*.

> – comme le grand poète latin Ovide, expulsé de Rome vers une lointaine cité de la Mer Noire – l'exil s'est transformé au XXème siècle en une cruelle épreuve pour des communautés et des peuples entiers, résultat souvent involontaire de situations telles que la guerre, la famine…etc.[37]

Rappelons-le, la définition initiale de la notion d'exil, qui se réfère à un lieu, à un espace, ou à un changement de résidence. L'exil est le déplacement physique d'un individu de son point de départ à son point d'arrivée. Ce changement d'espace peut se produire par le bannissement, l'expulsion, la prison, l'évasion ou la migration. Il ne faut pas perdre de vue le fait que l'exilé vient de quelque part, d'un lieu qu'il a quitté, qu'il nomme « son pays d'origine ». Origine est un mot qui signifie « d'où on vient ». Notre lieu de vie initial recèle nos racines, notre famille et nos proches, il représente notre identité et notre langue maternelle, il renferme nos rêves et nos envies, nos peurs et nos ennuis. S'en détacher est un acte qui peut générer un malaise, le mal du pays.

Si l'exilé vient de quelque part, c'est pour arriver ailleurs, un ailleurs pour échapper à une vie maussade. Le pays d'accueil, en première lieu, n'est pas perçu comme un nouveau lieu de vie, un nouveau foyer, mais il est relayé au statut de terre d'exil puisque l'exilé est confiné dans l'attente du retour en terre natale. Une espérance qui tarde à venir ou qui ne viendra jamais pour certains. Des lors, l'exilé tente d'installer un nouveau « chez soi » mais « ailleurs », ainsi la représentation de l'espace s'inscrit dans cette dichotomie ailleurs/ici.

Aussi, il y a matière à se questionner sur les catégories existantes de l'espace. En premier lieu, on signale *l'espace d'origine* qui est un espace correspondant au pays d'origine. Suivit, par *l'espace réel,* qui est un espace mesurable *« l'ici »*. Citons comme exemple la distance entre Brno (Tchéquie) et Rennes (France) la distance est estimé à 1581.5 kilomètres (10h07mn en avion). Ces informations précises sont

[37] EDWAR Saïd, *Des intellectuels et du* Pouvoir (représentations of the intellectual), traduction française par Paul CHEMLA, Paris, 1993, page 63.

représentatives d'un espace envisageable. Enfin, *l'espace fantasmé,* cet espace imaginaire qui n'est pas le résultat d'un vécu, d'une expérience tangible.

Ainsi, le changement d'espace est inévitable, il semble un besoin nécessaire pour avancer, pourtant, l'exilé a du mal à en faire son deuil et à s'en détacher, il s'accroche à tout ce qui pourrait le relier à sa terre natale. De la sorte, d'autres sentiments s'installent, celui de la nostalgie et du remord.

Associé aux deux changements précédents que connait l'exilé, le changement d'identité s'aligne en troisième position. L'identité selon Victor TAUSK[38] est une expérience affective agréant de se sentir soi-même ou se trouver soi-même à travers les changements qui se renouvellent le long de l'existence[39]. Des lors, la migration invite les psychologues à penser les relations profondes entre exil et identité.

L'exilé nouvellement arrivé en terre d'accueil se découvre étranger par rapport à ceux qu'il croise et rencontre, parallèlement, il devient autre avec et pour ceux qu'il a laissé derrière lui. L'exilé qu'il soit « migrant », « réfugié » ou « apatride », n'est plus avec sa famille et ses proches, il s'éloigne de sa terre natale. Son identité est perdue et le changement subjectif irrévocable rend l'exilé étranger même vis-à-vis des siens et la crainte d'être oublié par les autres le hante. L'exil provoque des bouleversements multiples, vivant une distance de soi et une perte de contact avec la réalité, allant parfois jusqu'à l'isolement et la solitude. La cicatrisation de cette hémorragie identitaire se voit difficile à entamer mais nullement impossible. Le changement d'identité est inéluctable puisque l'exilé doit s'intégrer, prendre une nouvelle identité

[38]TAUSK Victor (1879-1919) : médecin slovaque appartenant à la première génération des psychanalystes. Il découvre la pensée de Sigmund Freud en lisant un article, celui-ci l'invite à Vienne. Et l'encourage à percer dans cette voie. Il se forme à la psychanalyse. Il est l'auteur de quatorze articles, dont le plus connu est « De la genèse de l'appareil à influencer au cours de la schizophrénie.

[39] TOURN Lya, *Travail de l'exil, deuil, déracinement, identité expatriée*. PUF, 1997, Septentrion, Paris, 341 p.259

qui représentant un mélange du présent et du passé dans l'optique de construire un avenir.

II.1.1.5. La langue, ce passeport pour la survivance

La langue est un moyen d'expression oral ou écrit, utilisé par un individu pour interpréter sa pensée ou ses sentiments. Ainsi, la langue forme la première composante d'un homme ou d'une culture donnée. Elle véhicule aussi notre personnalité et notre identité. La langue maternelle est une richesse incommensurable.

Chaque peuple dispose donc d'une langue, sa langue mère qu'il façonne au fur et à mesure qu'il avance dans sa vie. Notre langue est notre propriété privée, notre richesse et le socle de nos racines. Cependant, en exil, le principal refuge de l'exilé est celui du changement de langue, puisque l'exil offre à l'individu la perspective d'une nouvelle langue qui constitue le plus souvent un espace de liberté.

Faire le choix de s'exprimer dans autre langue que la sienne n'est pas chose aisée. Tout d'abord, la langue de l'exil se présente chez la plupart des exilés souvent comme un outil rédempteur, un refuge loin des maux et une bénédiction. Elle leur permet de révéler leurs peurs et leurs désirs aussi, leurs cultures et leur identité. Néanmoins, ce passage d'une langue à une autre est parfois vécu chez d'autres migrants comme une trahison, comme un deuxième abandon après celui de leur terre. Certains parents exilés vont jusqu'à interdire à leurs enfants l'usage de leur langue du pays d'accueil, une fois qu'ils franchissent le seuil de leur maison. Dans ce cas de figure, la langue d'exil est perçue comme une intrusion, ces enfants doivent porter le poids de sauvegarder un bout de leur histoire et de leur identité, Rajaa STITOU[40] dit à ce propos :

[40] Maitresse de conférences en psychopathologie clinique à l'Université Paul Valéry- Montpellier III. Auteur d'une thèse de doctorat en psychologie intitulée : L'exil comme épreuve de l'étranger pour une anthropologie clinique du déplacement, soutenue en 1999.

> Certains enfants ne sont plus autorisés à parler la langue française une fois franchi le seuil de leur maison […] Soumis à l'interdit ravageur de ne pas trahir leur langue, ils deviennent garants d'une langue qui se refuse au partage, dans laquelle la parole s'absente. Cette langue qui n'admet plus de tiers, transmise parfois dans le non-dit ou la douleur de la nostalgie, échoue à réorganiser le passé en histoire.[41]

Dans tous ces cas de figures, le changement de langue est vécu comme un phénomène induisant un malaise. Lorsque ce changement est ressenti comme une blessure ou lorsque l'exilé se sent rejeté de la société parce qu'il s'exprime dans une autre langue que celle de la masse, une langue non reconnue et non partagée, il est fondamental qu'il fasse la part des choses en reconnaissant l'importance de l'une et l'utilité de l'autre. De la sorte, il doit instaurer un va-et-vient entre sa langue maternelle et sa langue d'exil, afin de trouver un semblant de paix.

II.1.1.6. Culture/déculturation/acculturation

Le terme culture, du latin *cultus*, définit l'action d'enrichir l'esprit humain par divers exercices intellectuels. Elle se transmet socialement, de génération en génération et non par l'héritage génétique et conditionne en grande partie les comportements individuels. La culture est associée à la civilisation : elle constitue l'ensemble des savoirs, des traditions et coutumes relatives à un groupe humain. De plus, elle recèle un grand nombre de traits de la société (mœurs, morales, valeurs, mode de vie, croyances religieuses... etc.) *Edward Burnett TYLOR*[42] *met l'accent sur ces critères :*

> La culture ou la civilisation, entendue dans son sens ethnographique étendu, est cet ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, le droit, la morale, les coutumes, et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme entant que membre d'une société[43].

[41] STITOU Rajaa, *Exil et déplacements culturels* Dans Cliniques méditerranéennes,2009/2 (n° 80), pages 267 à 280, page 271.
[42](1832 - 1917) est un *anthropologue* et sociologue britannique.
[43]*TYLOR Edward Burnett, Primitive Culture, Tome premier* 1871, vol2, Traduit de l'Anglais sur la 2e édition, 1873, par Pauline Brunet, Paris: Ancienne Librairie Schleicher, Alfred Costes, Éditeur, 1920, 584 pages.

De prime à bord, il est important de tenir en compte du travail de deuil entrepris par l'exilé au sein de la société qui l'accueille avant de s'interroger sur le processus d'intégration et d'assimilation à une nouvelle culture. Il est incommode d'envisager une reconstruction identitaire et une imprégnation au sein d'une nouvelle culture sans sonder la douleur et la blessure de l'exilé. Lors des premiers instants de vie en terre d'exil, l'individu révèle des comportements de deuil, de réserve et d'incertitude. Deuil puisqu'il pleure la mère patrie laissée derrière lui, réserve car il se replie sur lui-même devant tant de changements, et aussi d'incertitude et de méfiance face à l'inconnu. Fatalement, lorsque l'exil se prolonge, l'exilé se voit forcé d'entamer un processus de transculturation[44], ceci en parallèle avec le processus du deuil et du traumatisme de l'exil.

Certes, la tâche est ardue mais nullement impossible. Il subsistera pour l'exilé des moments de lassitude devant des conditions de stress et de peur qui le pousseront vers le repli. Cependant, il assumera son ambiguïté par rapport à la culture d'accueil dont il tente de s'en distinguer en survalorisant la culture de son pays natal. Lors du processus d'intégration, l'exilé devra tenir compte de la culture de l'autre et tentera de s'ouvrir à elle. Au départ, il entreprendra d'imiter l'autre et sa culture pour finir par s'y habituer et l'adopter allant jusqu'à s'inscrire dans une perspective d'ouverture entre les deux cultures, celle du pays interdit et celle du pays d'accueil, « sans extraire leurs dissemblances, mais les enrichir. »[45]

En partant du fondement épistémologique d'après lequel l'exil est un élément fondateur de culture, nous présentons, dans l'exposésuivant, des éléments réflexifs comportant deux notions majeures relatives à la culture en terre d'exil qui vacille entre deux identités : acculturation/déculturation.

[44]En anthropologie, la transculturation désigne le processus par lequel une communauté emprunte certains matériaux à la culture majoritaire pour se les approprier et les refaçonner à son propre usage.

[45]PIERLOT **Jean-Marie,** *Ousmane Bakary BA, Exil et culture. Génocide ethnique, fractures, deuil et reconstruction identitaire, Questions de communication* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 09 mai 2012, [consulté le 12 juillet 2020]. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/310

Acculturation

En s'interrogeant sur le fait d'adaptation de l'exilé, un postulat de base nous amène à penser que l'individu en terre d'accueil a des problèmes d'adaptation inéluctables d'ordre psychologique et social, dont la plupart sont liés aux différents éléments relatifs au contexte particulier de l'acculturation. Mais, avant de soulever cette problématique d'adaptation, il est nécessaire de présenter une définition de ce concept.

L'acculturation est un concept commun en sciences sociales, elle désigne l'étude des changements qui se produisent quand deux cultures s'interpénètrent, lorsqu'elles se trouvent en contact en agissant et en réagissant l'une sur l'autre : *« d'une manière minimaliste, presque simpliste, (...) l'ensemble des phénomènes et des processus qui accompagnent la rencontre entre deux cultures différentes.* »[46]. La notion d'acculturation était, anciennement, comprise comme un emprunt culturel à sens unique.

C'est seulement en 1938 que l'anthropologue Meyers HERSKOWITS génère une définition distincte de la notion d'acculturation : «L'acculturation comprend les phénomènes qui résultent du contact continu et direct des groupes d'individus ayant différentes cultures, ainsi que les changements dans les cultures originales des deux groupes ou de l'un d'entre eux »[47]. Dans cette optique, il est clair que le concept d'acculturation est un fait s'accomplissant au sein des groupes. Toutefois, il peut s'étendre jusqu'à la dimension de l'individu lorsque la notion de psychologie est présente. A cet effet, l'acculturation regroupeles changements psychologiques de l'individu qui agissent sur le groupe, ce qui détermine le premier niveau du mouvement d'acculturation.

[46] COURBOT Cécilia, *De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire. Petite histoire d'un terme connoté*, *Hypothèses*, 2000/1 (3), p. 121–129, page 123.
[47] HERSKOWITS Meyers (1895-1963) : anthropologue américain, il appartient au courant culturaliste en anthropologie. La culture est pour lui ce qui distingue l'humain des autres animaux.

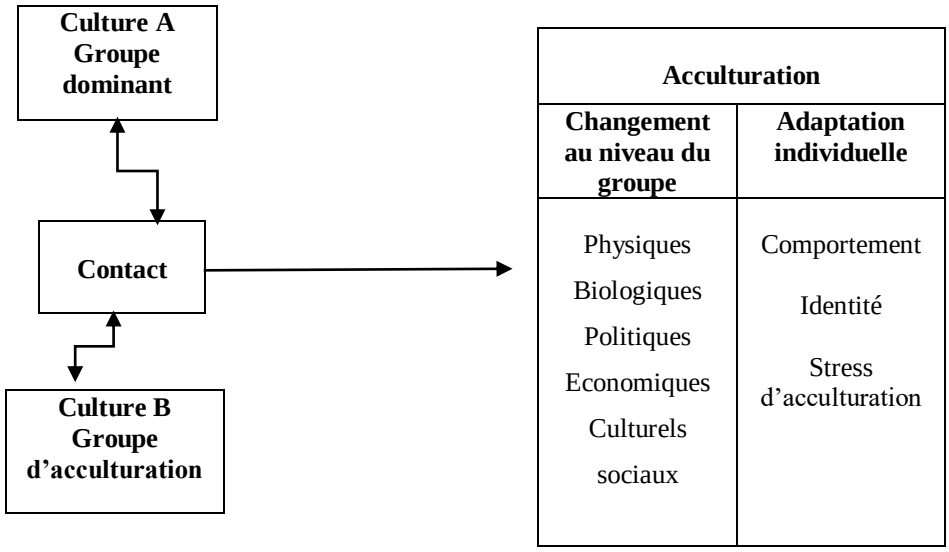


Figure 1

Comme il est démontré dans la figure 1 (ci-dessus) élaborée par John Widdup BERRY[48], il survient généralement qu'un groupe dominant (Culture A) dispose d'un fort ascendant sur le groupe non dominant (Culture b), Ce phénomène est appelé acculturation. Il est clair aussi que plusieurs changements culturels accompagnent l'acculturation tels que des changements physiques (changement de lieu, nouveau logis, nouvel environnement… etc.), s'ajoute des changements biologiques tels que les changements de nourriture (nourriture, maladie…etc.), des changements politiques (perte d'autorité et de liberté), d'autres, encore plus importants comme le changement économique : le chômage et le manque d'argent voire un changement social en liant de nouvelles relations inter-groupales. Enfin, des changements culturels qui se manifestent sous forme de plusieurs éléments : langue, croyances religieuses, éducation et traditions, des principes très souvent influencés et même transformés par le groupe dominant « la culture A ». Ces différences telles qu'elles sont présentées,

[48]Professeur émérite de psychologie à l'Université Queen's à Kingston (Canada) et professeur de recherche à l'École supérieure d'économie (l'Université nationale de recherche , Moscou, Russie). Il est connu pour son travail dans deux domaines: les influences écologiques et culturelles sur le comportement; et l'adaptation des immigrants et des peuples autochtones à la suite de contacts interculturels. Le premier est largement dans le domaine de la psychologie interculturelle; le second est dans le domaine de la psychologie interculturelle.

définissent l'acculturation qui se présente à la fin, comme un défi des plus laborieux à relever.

Soulignant le fait qu'il est important de préserver son identité culturelle d'origine (langue, religion, tradition… etc.), mais aussi il est nécessaire d'établir des relations sociales et économiques avec les autres groupes de la société d'accueil. Cependant, afin d'arriver à ce point de discernement, il est nécessaire d'expliquer les quatre modes d'acculturation : Assimilation, Intégration, Séparation et Marginalisation[49].

Lorsque l'exilé fait le choix d'abandonner son identité culturelle au profit de celle de la société dominante, il opte pour l'assimilation. Lorsqu'il préserve son identité ainsi que d'autres aspects culturels propres (la langue, habitudes alimentaires et fêtes par exemple), tout en adhérant à la vie économique et politique au sein de la nouvelle société, il signe son intégration. Lorsque l'exilé refuse de n'établir aucune relation avec le groupe social dominant et préfère conserver son identité culturelle, il fait le choix de la séparation, ceci dit, dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsque c'est le groupe dominant qui exclut l'individu et refuse de l'intégrer, on parle de ségrégation.

Le dernier mode d'acculturation : la marginalisation, est un mode difficile à éclairer, puisqu'il ne consiste pas en une option avantageuse pour l'exilé du fait qu'il est souvent accablé de bouleversement et de stress tant au niveau communautaire qu'au niveau personnel. La marginalisation est la situation dans laquelle le groupe dominé a perdu son identité culturelle et n'a aucunement le droit de collaborer au fonctionnement des institutions du groupe dominant. Les problèmes d'ordre psychologiques et sociaux tel que le stresse d'acculturation, la crise identitaire et l'égarement social caractérisent cette dernière catégorie.

[49]BERRY John Widdup, *Acculturation: un voyage personnel à travers les cultures*, Cambridge University Press, 2019.

Il semble important de souligner que l'intégration ne peut être possible que si la société d'accueil est indulgente et ouverte à la diversité, de même pour l'assimilation qui ne peut se faire qu'à la condition que le groupe dominant soit tolérant. Ceci, à contrario de la situation de marginalisation et de séparation qui se révèle par le jeu des sociétés dominantes.

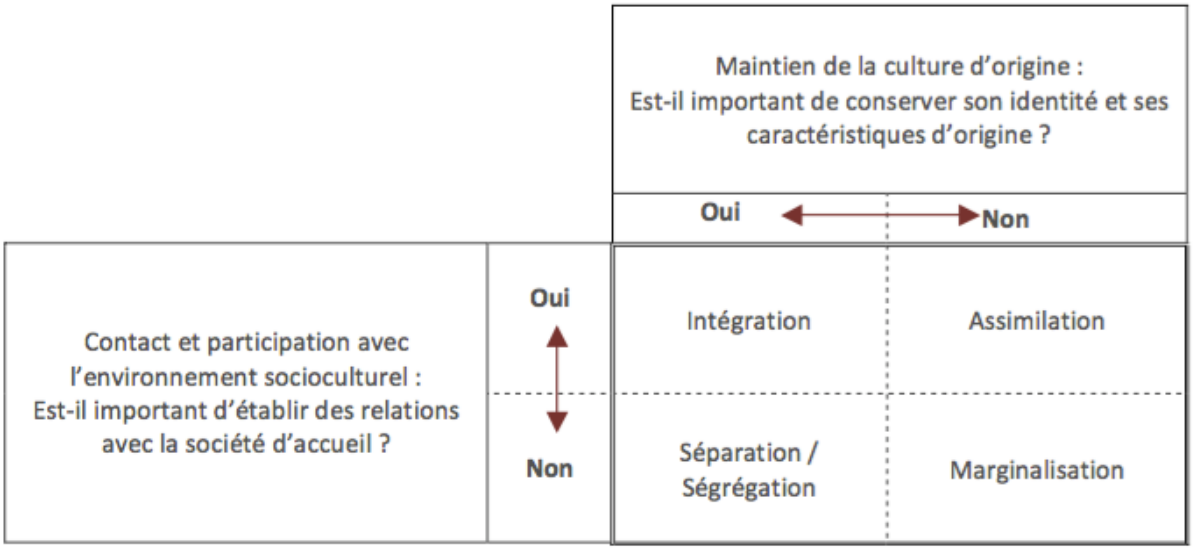


Figure 2 : Les stratégies d'acculturation selon Berry et Sam (1997)[50]

Autant de choix existants autant de conflits tangibles au sein du même groupe de dominé lors du processus d'acculturation, puisqu'il y a des groupes qui encouragent l'assimilation, d'autre qui lui préfèrent l'intégration et il y a ceux qui favorisent la séparation.

En effet, l'intégration et l'assimilation de l'exilé sont conduites obligatoirement de son acculturation. Toutefois, deux éléments agissent sur le rythme de ce processus d'acculturation, le premier est l'écart demeurant entre les cultures (du groupe dominé et du groupe dominant). Des lors, l'acculturation est rapide et opulente lorsque des affinités et des similitudes ou bien des filiations existent entre la société dominé et la

[50]BERRY, J. et Sam, D. (1997). Acculturation and adaptation. Dans J. W., Berry, M. H. Segall et Ç. Kagitçibasi (dir.), Handbook of cross-cultural psychology (vol. 3) (p.291-326). Boston : Allyn & Baco

société dominante. En amorçant de ce raisonnement, deux catégories d'exilé et de migrants, opposées formellement, se détachent : des étrangers prochains et des étrangers lointains[51]. A titre d'exemple, l'exilé prochain est représenté par le migrant belge, espagnol ou portugais qui, avec ses fortes similitudes, apparentées aux citoyens français et aussi avec leur européanisme (même histoire, racine langagière, environnement… etc.), ils se rapprochent et deviennent des étrangers prochains (proches).Quant aux étrangers dits lointains sont ceux dont tout les opposent tel que les turcs, les chinois, les maghrébins ou encore les africains, même s'ils appartiennent au même air de civilisation.

Au sujet du second facteur, s'agissant de l'écart des générations, il comprend l'acculturation matérielle et l'acculturation formelle. La première, l'acculturation matérielle, concerne l'exilé qui partage sa vie en deux zones, une, liminaire abritant des relations de second degré : de travail, où l'exilé opte pour le modèle de comportement de la société d'accueil, tout en préservant sa culture d'origine. Cette opposition développe une stratégie défensive de l'exilé afin d'éviter les risques de l'assimilation et de la déculturation. Quand à l'acculturation formelle touche la génération suivante (enfants des exilés et migrants), qui est dans l'impossibilité de diviser sa vie en deux zones. Subissant déjà, depuis son plus jeune âge deux cultures différentes, celle de la société d'accueil et celle de la maison. Cette génération est dans l'obligation d'intérioriser les deux cultures et de subir le conflit entre elles afin de créer un certain équilibre moral. L'enfant de migrant, lors d'une période épisodique de sa vie et dans un mouvement de rébellion, il rejettera la culture de ses parents et de ses racines pour épouser la culture de la société dans laquelle il vit, la société d'accueil de ses parents migrants.

[51] ABOU **Selim**, *L'intégration des populations immigrées*, *Revue européenne des sciences sociales* [Online], XLIV-135 | 2006, Online since 13 October 2009, Consulté le 14 juillet 2020. URL : http://journals.openedition.org/ress/256 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ress.256

En somme, l'exilé en dépit de son intégration totale dans sa société d'accueil, il restera toujours « l'autre ». Même si le changement d'identité et de culture est absolu, il deviendra juste « pas comme les autres ».

Déculturation

Le terme déculturation, étymologiquement, est composé du préfixe de cessation *dé-*, de *culture* et du suffixe *-ation* qui marque l'action de quelque chose ou de quelqu'un.
La déculturation est la perte de l'identité culturelle d'un individu ou d'un groupe ayant migré ou s'est exilé dans un autre pays, ceci au profit d'une nouvelle culture, celle du pays d'accueil. La déculturation peut être volontaire se caractérisant par le rejet de certaines normes culturelles.

L'intégration dans un pays d'accueil ne peut se faire uniquement par le respect de ses lois par l'exilé, mais aussi grâce au respect des ses mœurs et traditions. Pour se faire, l'exilé doit nécessairement se détacher partiellement de sa culture d'origine.

Pour rappel, les raisons de l'exil diffèrent, elles peuvent être politiques, économiques, sociales et culturelles, tout dépend des besoins et conditions de l'exilé et son lien avec son pays d'origine. Cette dégradation culturelle, sous emprise d'une culture dominante, peut déboucher sur la destruction de la culture dominée, notamment lorsque l'acculturation est imposée, elle peut entraîner une véritable déculturation.

Le terme d'acculturation peut être aussi utilisé en ethnologie et en politique.En ethnologie, la déculturation rend compte de la disparition de la culture traditionnelle d'une population, l'influence des autres (colonisation et ethnocide). Exemplepertinent : les indiens d'Amérique. En politique, le danger de voir la culture du pays dominée transformé par celle du pays d'accueil, est fréquent. Le concept de déculturation est en général relayé par des actions semblables ou anti-immigrations qui voient dans le

rassemblement massif de populations étrangères, le risque de voir la culture européenne disparaître à terme sous la pression de ceux qui ont été autrefois colonisés.

Afin de préserver sa culture et celle de l'autre, l'exilé doit être l'homme qui va à la entrevue de l'autre en s'émancipant dans sa propre culture, ainsi que dans celle des autres, loin de toute tentative d'acculturation.

Le déracinement

L'exil ne désigne pas uniquement le refuge ou l'exclusion, il est aussi synonyme de perte. La perte pour l'exilé du pays natal, de ses attaches, de la famille, de sa culture, de sa langue maternelle, mais aussi de ses rêves et encore plus la perte de contrôle sur son propre destin et son avenir. Le ressentiment de ces pertes abyssales, qui s'écossent bien avant le départ en exil, ne persistent que bien longtemps après le débarquement en terre d'exil, même si ces pertes font partie intégrante du processus de deuil dot on a parlé *supra*.

Le déracinement est la situation d'une personne ou d'un groupe arraché à son pays ou à son milieu d'origine. Être déraciné, c'est être arraché, privée de quelque chose. La perte de la terre natale renferme une souffrance épouvantable, un malheur absolu car il ne s'agit pas uniquement de perdre son pays et ses racines, mais aussi de la perte d'une grande partie de soi même, l'exil n'est plus qu'un « hors-lieu » mais aussi un « hors-soi »[52].

Les causes de l'exil sont nombreuses, les plus importantes sont la violence politique et la privation des droits fondamentaux qui entrainent souvent une déshumanisation. L'exilé est profondément frappé par son appartenance politique, religieuse et sociale, ainsi, de grandes souffrances sont vécues par les familles, les parents et les enfants qui lancent très souvent des appels à l'aide après leur exil.

[52] ROPTIN Jacky, *Du déracinement au des-enchantement(s)*, Dans Mémoires2018/1 (N° 72), pages 8 à 9.https://www.cairn.info/revue-memoires-2018-1-page-8.htm, |consulté le 16/07/2020].

Ce qui attend l'exilé en terre d'accueil joue un rôle déterminant dans sa stabilité. Si la société dominante l'accepte sans trop de réserve et lui ouvre toutes les portes, le glissement vers un nouveau mode de vie se fera sans grandes difficultés. Cependant, la présence de l'ostracisme interfère considérablement dans le processus d'intégration et le déracinement ne peut que subsister et devenir un éventuel advenir. L'exil peut être vécu, pour ceux qui l'imposent comme pour ceux qui le subissent, telle une condamnation pire que la mort. La disette de l'accueil détruit en grande partie l'exilé qui nourrit beaucoup d'espoir en cette nouvelle terre.

De nombreuses conséquences naissent à la suite de ce déracinement : perte de repères, l'anéantissement du sentiment d'appartenance, subversion identitaire, remise en question profonde de soi, isolement, frustrations sociales et intellectuelles et l'angoisses face à l'avenir. Les plus vulnérables des exilés reçoivent ce choc avec une violence inouïe. Une violence qu'ils ont du mal à expliquer et à comprendre, d'autant plus qu'elle se retourne contre ce qu'ils possèdent de plus cher. D'une part, ils se retrouvent coupés du monde qu'ils ont toujours connu, ce qui génèrera une angoisse existentielle profonde. D'autre part, ils sont en face d'un monde inconnu et opaque, ce qui enfantera une grande souffrance et un fort ressentiment d'abandon, tout ceci en plein reconstruction identitaire. Tandis que, d'autres exilés vivent dans le déni de leurs pertes, du sentiment d'injustice, de malheur et de chagrin. Ils se font taciturnes et invisibles, ce qui finira par démanteler peu à peu leur estime de soi et les racines de l'appartenance. Des lors, il est important de soigner le sentiment d'appartenance ceci en rétablissant l'ensemble des attaches tissés entre l'exilé et sa société d'accueil.

Certes, l'exil est vécu comme une perte et une fracture et l'objet que l'ont pleure dans l'exil est bel et bien la terre natale, le lieu qui nous a vu naitre, nous perdons ainsi le sens de la rencontre qui se définit entre un individu et la vie. L'exilé est déraciné et vit ce fait comme un deuil, plus rien ne lui appartient. Un lien fort rattache la question

d'origine à celle de l'exil qui est la privation d'un lieu. C'est ainsi qu'être privé de sa terre, c'est pour certains peuples être condamné à l'errance, à l'indigence.

II.1.1.7. Le Moi et l'Autre (identité/altérité)

L'exil engendre l'acceptation puis le rejet, l'identification puis le refus. Il ne s'agit pas uniquement de fracture et de la perte du pays de naissance, mais peut se produire dans l'espace intérieur dont une myriade de question suivraient tel que : Quel moment je suis moi ? Qui est cet étranger en moi ? Quels rapporte existe entre un moi que je se sais pas être, le moi que je crois être et le moi que je veux être ? Quelles sont les reconnaissances et les rejets ?[53] Tans d'interrogations qui fourmillent dans l'esprit de l'exilé dont il est chimérique de résoudre, ce qui entraine une souffrance immodérée et effroyable.

Songer à un possible exil, c'est songer à hypothéquer sa mémoire, ses racines, sa langue et son identité. L'exil cette *maladie psychique de l'homme déplacé*[54]a des répercutions fondamentales sur l'individu. L'exilé est condamné à l'errance puisque sa conscience d'être est une conscience omniprésente qui n'existe que dans son propre espace et marque des va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, le monde de soi et le monde de l'autre. L'ici, est ce lieu présent de l'exil, l'ailleurs constitue sa terre natale, le moi est sa personne qu'il tente de préserver, quant à l'autre, il s'agit de la société d'accueil.

Le *moi* conflictuel est ce moi qui est en perpétuel conflit avec soi et avec les autres. De plus, les liens fraternels sont marqués par un déchirement et débouchent sur une rupture laissant place à la solitude de l'être et à une douleur sans précédant. Cette

[53]BARUS-MICHEL Jacqueline, *L'exil intérieur ou la recherche de l'autre moi,* Les sites de l'exil psychologie clinique 3, Septembre 1997. https://sites.google.com/site/olivierdouvilleofficiel/psychologie-clinique/meilleurs-textes-publies-depuis-le-n-3-de-psychologie-clinique/l-exil-interieur-ou-la-recherche-de-l-autre-moi [consulté le 11/07/2019].

[54] DESPLECHIN François, *L'identité dans l'exil : entre crainte de l'oubli et fantasme inconscient de trahison. Le travail clinique auprès de demandeurs d'asile,*Dans L'information psychiatrique2015/1 (Volume 91), pages 45 à 52. https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2015-1-page-45.htmMis en ligne sur Cairn.info le 02/02/2015. [Consulté le 1/07/2019].

douleur profonde du moi née de l'exil, l'*Autre* ne peut la comprendre et ne peut saisir son sens, du fait qu'il n'a pas eu le même parcours du *moi exilé*. Chacun est étranger par rapport à l'autre même si, quelque part, le *moi exilé* est étranger à lui-même avant tout. Être loin de sa terre, confronté à soi-même et à l'attrait de la violence face à l'inconnu, le *moi* ne se reconnait plus et tente désespérément de comprendre ce qui lui arrive. Toutefois, le *moi exilé* peut opérer un retour sur lui-même lorsqu'il se retrouve coupé du monde. De la sorte, soit son introspection le réconcilie avec lui-même ou bien le sépare définitivement. L'incontestable est que le *moi exilé* en sortira changer et s'interrogera sur son existence, Julia KRISTEVA rappelle à ce propos :

> L'étranger n'a pas de soi, tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autres et des circonstances. Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas « Moi »-« moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi »…« moi » existe-t-il ?[55]

Le *moi* du début de l'exil n'est pas le même que celui de la fin. La société dominante peut refuser à l'exilé un *moi* et le déposséder de ses liens. Il se peut, que ça soit une manœuvre de la société dominante afin de légiférer le conflit né de l'immixtion de l'*Autre* dans l'univers de *soi*. Selon Julia Kristeva, il s'agit pour le « *moi* » et pour « l'*Autre* » de nous définir, en premier lieu, étranger à nous même. Ainsi, on laissera place à la coexistence de l'étranger : *« Désormais, nous savons étranger à nous même, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres. »*[56]

L'exil est l'expérience d'une dégradation irrévocable de la relation symbolique avec l'*Autre*. A partir de ce constat, nous dégageons plusieurs identités : une identité personnelle et une identité sociale qui forment à leur tour une identité culturelle. Ainsi, l'identité est mobile et connait un changement continuel, tout comme la culture de l'exilé qui est ambigüe et converge vers plusieurs autres cultures. Cela dit, l'exilé tente inlassablement la reconstruction de son identité dans des conditions funestes à son

[55]KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1998, page 19.
[56]Ibid. page 250.

réhabilitation, rappelons même à ce sujet que le pays quitté est le fief du *moi idéal* où il a été disloqué. L'absolu de ce *moi* s'est dissocié entre le lieu où il a été conçu et le lieu où il tente de se prémunir du déchirement. L'exilé vit un va et vient entre l'identique et l'étranger pour céder au pays d'accueil qui lui révèle comment être soi-même et libre étant étranger, tout en demeurant à la recherche de son autre *moi* découvert par l'exil comme étant aussi possible.

La terre natale abandonnée évolue comme un sanctuaire d'objets, de sentiments et d'émotions liminaires adorés qui s'éloignent de la réalité sociale en faveur de la construction d'une nouvelle identité.

II.1.1.8. Les formes d'exil

L'exil, cette rupture volontaire ou infligé avec son pays natal, temporaire ou définitive, subsiste sous différentes formes : l'exil du corps, l'exil psychologique, l'exil identitaire ou encore l'exil géographique. Comme il a été établi préalablement, l'exil avant tout est une épreuve physique, il a un effet sur le corps qu'on ne peut ignorer, étant donné que c'est un corps qu'on exclut et c'est ce même corps qui erre en endurant les contrecoups, les éventuelles agressions externes et des pressions morales ou affectives. L'exil du corps est souvent le résultat direct de l'exil politique, lorsque l'individu est contraint de quitter sa terre d'origine au profit de sa survie. Un corps séparé et éloigné de sa patrie est un corps qui subit beaucoup de changements. Des changements physiques et vestimentaires, qui transforment le corps de l'exilé jusqu'à le rendre dans certain cas méconnaissable, ils s'opèrent suite au temps passé en exil et au nouveau mode de vie de l'exilé. A travers ces mutations, l'exilé perd son identité et se demande si sa mort n'était pas le choix le plus adéquat par rapport au choix du départ et du déchirement. Ainsi, le travail de deuil est entamé par cette problématique: rester au risque de mourir, même si c'est une mort psychique, ou partir au risque de se perdre.

L'exil psychologique qui accompagne l'exil physique, consiste à s'exiler à l'intérieur de soi et dans son propre corps qui devient l'abri et le refuge de l'esprit. Dès son arrivée dans le pays d'accueil, la perception de l'exilé change, il fait le triste constat que la terre tant désirée et rêvée ne répond pas à ses espérances. Son être est bouleversé et secoué par la nouvelle fresque d'un ailleurs. En conséquence, le regret du choix de départ s'installe souvent rapidement et brise son psychique et sa vie intérieur. Corriger l'exil psychologique est un travail de longue haleine que l'exilé doit effectuer sur sa personne. Lui qui laisse derrière lui une famille, des amis pour ne rien retrouvé après, mais aussi des rêves et des envies, des projets et des intentions espérant pouvoir les accomplir dans son nouvel espace. Cependant, il doit se conformer aux exigences de la société d'accueil, s'il ne s'y plie pas, il vivra l'exclusion et se verra impuissant de conférer un sens à sa nouvelle vie.

L'exil psychique est un abandon et un changement qui implique un mouvement de repli sur soi et un isolement de la société. Cette forme d'exil peut-être aussi vécu dans son propre pays où il fait l'expérience d'une division de son propre moi et se retrouve dans un état d'aliénation : « *À l'intérieur et vis-à-vis de lui-même, […] à la fois étranger et familier*»[57]ou encore cet exil psychologique est :« *une incompréhension, une aliénation, une perte d'identité* »[58]. L'exilé subit le sentiment d'exclusion, d'abandon et de déchirement : « *Cet exil déstabilise [les] repères habituels de définition de soi et d'identification sociale [des sujets], et provoque un sentiment de vide intérieur, de mélancolie passagère ou latente, voire d'abattement moral* »[59], ce qui se traduit habituellement par la dépression et l'inhibition dans le silence.

Lorsque les conditions de vie d'un individu se détériorent pour diverses raisons morales ou matérielles, le changement de lieu et de vie devient une évidence.

[57] NGUYEN-VAN-HUY Pierre, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, Baconnière, 1962, p. 45

[58]MOUNIER Jacques, *Exil et Littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, p. 5.

[59]DIOUF Mbaye, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2009, p. 14.

L'exilé quitte sa patrie à la recherche d'un espace vital et vivable sans prendre en compte toutes les conséquences de ce choix d'abandon. Il rompe avec ses origines et racines. Il va sans dire que cette situation incommode dépeint l'exilé dans son faille psychologique et sociale, également dans ses rapports avec l'autre. Ainsi, dans ces conditions confuses, on peut affirmer que l'identité est une crisevis-à-vis de soi-même et d'autrui. L'exil exige une restructuration identitaire puisqu'il semble nécessaire de s'autoriser sa mutation en un autre pour être soi-même, de la sorte l'exilé concède l'idée de la mort d'une partie de lui-même : de son identité, ce qui définit son exil identitaire.

Lorsque nous évoquons l'exil identitaire nous devons inévitablement parler d'exil géographique dont l'évocation nous renvoie au concept de *rhizome.* La notion de rhizome, théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari[60] dans leur ouvrage *Mille Plateaux*[61], est étroitement liée à ces deux formes d'exil. Mais afin de mieux saisir le sens de cette notion, il nous semble nécessaire d'annoncer sa définition. Ainsi, le rhizome en morphologie végétale est une tige souterraine garnie de racines adventives, à la feuille réduites à des écailles ou absentes, et terminée par un bourgeon, souvent d'abord, horizontal, puis vertical[62]. Ce concept, en philosophie, ne voit pas en l'individu le fondement ou la racine de quelque chose mais le place plutôt au centre. En effet, de ce point de vue, la visée du rhizome n'est pas de s'enraciner « descendre

[60] DELEUZE Gilles (1925-1995) et GUATTARI Félix (1930-1992) : sont deux philosophes français qui ont développé ensemble un cycle intitulé « Capitalisme et schizophrénie ». Ce cycle comprend deux volumes : *L'Anti-Oedipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980). Ces deux livres ont eu un retentissement avéré dans les milieux universitaires occidentaux et aussi un impact sur les sciences sociales entre 1970 et 1980. Dans le second ouvrage, ils créent les concepts de rhizome ou de déterritorialisation, menant une critique conjointe de la psychanalyse et du capitalisme contemporain.

[61] Dans cette ouvrage Deleuze et Guattari continuent à explorer la question déjà avancée dans *L'Anti-Œdipe* (premier volume) d'une ontologie révolutionnaire des devenirs (« presque imperceptibles ») qui ne cessent de défaire l'histoire des identités (« primauté des lignes de fuite ») et de produire des « coups » imprévisibles au sociologue et au militant.

[62] DAUTA Jacques, « *RHIZOME* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 juillet 2020. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/rhizome/

profondément » dans la terre puisqu'il ne suit pas une position verticale mais plutôt une position horizontale. Six principes définissent le fonctionnement rhizomatique[63], dont les plus fondamentales sont les suivantes :

→ Principe de 1 et 2 : Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être.

→ Principe 3 : Principe de multiplicité : c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'y a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet et comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. [...]

→ Principe 4 : Principe de rupture asignifiante [...] Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes, et suivant d'autres lignes [...] Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres.

Le rhizome accole ainsi un point lambda avec un autre point commun et chacun de ses attributs ne renvoie pas fatalement à des attributs de même type, il installe des systèmes de signes distincts et des formes de non-signes. Le rhizome est fait de dimensions mouvantes et non d'unité, il a toujours un milieu par lequel il s'accroit et déborde et fait abstraction de début et de fin[64]. Dans le même registre, le romancier martiniquais Edouard Glissant définie la notion de rhizome ainsi :

> C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée que relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est la Relation.[65]

[63]DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 Pages, p.11.
[64] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*,1980,op.cit.p13.
[65]GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Ed Gallimard, 1990, 242 pages. P31.

Glissant définit l'identité comme une identité-relation et non comme une racine-unique qui tue la relation, au contraire de la racine rhizome qui ouvre la Relation, elle n'est pas déracinée dans un monde où autant de groupes sociaux se voient exclus et récuser le droit à l'identité. Ainsi, en diminuant l'importance de l'identité/racine en faveur de l'identité/rhizome, Glissant refuse la rupture et l'unicité avec l'identité, le rhizome agrée rupture et rapprochement

En somme, quitter son pays est la réalité physique et géographique de l'exil. Vécu incessamment comme un anathème ou comme un serment, il n'est pas uniquement la séparation d'une patrie mais aussi la séparation d'une vie. Le déplacement peut être épreuve très difficile pour celui qui fui tout, comme il y a ceux qui préconise l'éloignement, la séparation et le départ.

II.1.1.9. Les traumatismes de l'exil

L'exorde de chaque exilé est la même, puisque l'exil de chacun commence par la rupture avec le pays d'origine et l'anonymat auquel l'exilé est contraint dès qu'il s'installe ailleurs que chez lui. L'exilé écorché entre ici et ailleurs, entre son passé et son présent, il ne peut ni se détacher de son pays ni se soumettre totalement à l'autre. Quitter sa terre natale pour une terre étrangère implique un changement d'espace, d'environnement, de culture, de langue, en somme un changement de vie « L'exil, c'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable.»[66]

La déception est présente dès l'arrivée de l'exilé en terre d'accueil. Cette nouvelle société ne correspond nullement à ses attentes et le regret du choix de départ s'installe immédiatement chez lui. Dépaysé, égaré et désillusionné, il manifeste des troubles de toutes sortes et un état dépressif le dérobe à la réalité et l'emprisonne chez lui, un

[66] SAID Edward, *Reflexions en exil*. Harvard University Press, 2000. Cambridge, Massachusetts, page 245.

débordement d'angoisse et une dépersonnalisation, ce que le Comed[67]interprète de cette manière : *«* L'histoire des exilés est jalonnée de conflits et de ruptures multiples, qui s'expriment sur un fond commun, un traumatisme psychologique à part entière : l'exil. *»*[68]

Dans tous les cas de figure, l'exil est une épreuve violente que subit l'individu étant imperceptible par la société d'accueil, il se voit tel un fantôme errant. S'ajoutant à ce malaise, la solitude et l'étrangeté, deux infections qui gangrènent son être. Jacqueline Arnaud dit que :

> L'exil, au sens premier, est un état de fait, l'expulsion de sa patrie par une violence politique, et par extension, l'éloignement forcé, ou choisi comme pis aller, quand on ne se sent pas chez soi dans son pays. Entre les deux acceptions, pour le migrant (au sens large du terme), des différences de degré rendent compte du type de violence qui a provoqué l'exil. Il existe un exil intérieur qui peut aller jusqu'à l'aliénation[69].

L'exil est un traumatisme récurrent qui se prolonge sans aucune rupture. Souvent la violence qu'il véhicule est un lourd attribut que l'exilé emporte avec lui lors de son exil :« *L'exil met souvent en avant une violence : celle que l'exilé rencontre avant de quitter son pays, et qui implique de s'intéresser à ses effets potentiellement traumatiques.* »[70]. L'exil désigne inlassablement une rupture ou une confusion des relations avec son pays natal au moment même où se déploie une relation avec son pays d'accueil.

---

[67] COMED : Comité médicale pour les exilés, est un guide publié par le Ministère de la Santé, de la Jeunesse et des Sports et l'Institut National de Prévention et d'Education pour la Santé (France)pour répondre aux différents problèmes médicaux, psychologiques, sociaux et administratifs rencontrés par les migrants/exilés en situation précaire.

[68]CHAZE Nicolas, Edition 2008 du Guide Comede - Prise en charge médico-psycho-sociale des migrants/étrangers en situation précaire. URL source:https://www.orthomalin.com/actualites/actualite-professionnelle/edition-2008-du-guidecomede-prise-en-charge-medico-psycho [consulté le 18/07/2019]

[69] ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française*, Publi sud, Paris, 1986, P65.

[70] GUN Zübeyit, *Violence politique, migration forcée, trauma et reconstruction chez les Kurdes de Turquie*. Revue *L'Autre*, 2009, *10*(3), 333-338.

II.1.2. Parcours biographiques

L'évocation des éléments biographiques semble essentielle dans notre travail de recherche. Il existe deux points communs qui unissent Kundera à Rahimi. Le premier est sans contexte le rejet de leur société, un rejet injustement infligé, ce qui a permis à leurs œuvres de voir le jour dans un contexte socioculturel bien précis. De là qu'est né chez Milan Kundera et Atiq Rahimi cet irrépressible désir d'être lus. Quant au second, il se trouve dans leur penchant pour une littérature moderniste, loin du culte du ''kitsch''[71]. Effectivement, tous deux admirateurs d'auteurs innovateurs tels que *Camus*, *Kafka*, *Tolstoï* ou *Dostoïevski* duquel Rahimi y fait référence dans son roman *Maudit soit Dostoïevski*, ou bien encore de *Diderot*, auteur de *Jack le fataliste*, une œuvre pour laquelle Kundera y consacra une pièce de théâtre *Jack et son maître*.

II.1.2.1. La vie de Milan Kundera : présentation de l'écrivain et de son œuvre

Milan Kundera est né le 1avril 1929 à Brno en Moravie (ancienne Tchécoslovaquie, aujourd'hui Tchéquie), il est issu d'une famille où l'art et la culture tiennent une place maitresse dans leur vie. Son père Ludvik Kundera était un musicologue et un pianiste reconnu (recteur de l'académie de musique de Brno); il initiera très tôt son fils à la musique et notamment au piano[72] : « Fils d'un pianiste de grand renom, cousin d'un des plus importants poètes de la jeune génération, Kundera grandit dans un milieu intellectuel tchèque – ou plutôt morave – typique »[73]. Il entreprend en 1948 de courtes études de littérature et d'esthétique à la faculté deslettres de l'université Charles de Prague, mais change d'orientation au bout de deux semestres et s'inscrit à l'école supérieure de cinéma la FAMU[74]. Accusé d'agissement contre le

[71] Adj. Inv et n.m inv Se dit d'un objet, d'un décor, d'une œuvre d'art dont le mauvais goût, voire la franche vulgarité, voulus ou non, réjouissent les uns, rebutent les autres. (Le petit Larousse illustré 2002, P577)
[72] Ce qui aura une influence plus tard dans l'orientation esthétique de certaines de ses œuvres dans lesquelles il y intégrera quelques principes de musicologie (notamment celle de la variation)
[73] LIEHM, Antonin. *Le chemin difficile de la littérature tchèque*, in Critique n° 305, oct. 1972, Paris, Ed. de Minuit, pp. 841 à 866; p. 857.
[74]FAMU : *Filmová a televizní fakulta*, est l'école supérieure de cinéma de Prague, fondée après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

pouvoir, ses études sont interrompues et il est exclu du Parti communiste. Entre 1959 à 1969, il est professeur d'Histoire du cinéma à l'Académie de musique et d'Art dramatique, puis à l'Institut des hautes études cinématographiques à Prague.

Sa vie publique est marquée par un engagement communiste réel et sincère. Lors du IVème (4ème) congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques (en juin1967), où des écrivains tchèques ont exprimé pour la première fois publiquement leur mésentente totale avec la ligne politique des dirigeants du parti communiste. Milan Kundera a tenu un discours qui fut considéré comme son acte des plus politiques. Il a milité en faveur de l'indépendance et a réclamé le respect de la liberté d'expression au nom de l'épanouissement culturel, il décrit le régime de son pays comme étant «une dictature en décomposition». L'invasion soviétique de la Tchécoslovaquie en aout 1968 mettra fin à cette période de liberté d'expression et immergera le pays dans le néo-stalinisme[75]. L'engagement politique de Milan Kundera sera stoppé net avec la fin du *Printemps de Prague*[76] et à nouveau exclu du Parti communiste en 1970. Il perdra son poste d'enseignant à l'institut cinématographique de Prague et ses livres sont retirés des librairies, il lui est même interdit de publier. Kvetoslav CHVATIK[77] raconte à ce propos :

> Milan Kundera perdit son poste de maître de conférences à l'Institut de Hautes Etudes Cinématographiques de Prague, il fut interdit de publication, et ses livres furent retirés des librairies et des bibliothèques. Comme des centaines de milliers d'autres, il devait être "effacé" de l'Histoire. Il vécut la "liberté des gitans" (...) : la liberté de celui qui, mit au banc de la société, peut tout se permettre, puisque précisément rien ne lui est permis[78]

[75]Idéologie politique ou un concept parfois utilisé en politique pour désigner les États et mouvements politiques qui, après le discours de Khrouchtchev du 24 février 1956, se réfèrent, soit par leur idéologie, soit par les méthodes qu'ils mettent en œuvre, à l'URSS de Joseph Staline

[76]Période de l'histoire de la République socialiste tchécoslovaque durant laquelle le parti communiste tchécoslovaque introduit le « socialisme à visage humain » et prône une relative libéralisation.

[77] Chvatik Kveltoslav (1930-2012) : philosophe, historien de l'art et théoricien littéraire tchèque.

[78] CHVATIK Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, collection Arcades 1995 p. 112

L'intervention des troupes du *Pacte de Varsovie*[79] en août 1968 met fin à la réforme démocratique et oblige les écrivains réformateurs à choisir entre l'exil et le séparatisme. En 1975, Milan Kundera quitte Prague avec sa femme Verra Hrabankova et s'exil en France :

> Ce n'est pas l'écrivain qui tourne le dos à son pays. Mais son pays qui met l'écrivain hors la loi, l'oblige à la clandestinité et le pousse au martyre »Pour lui, « non point que Kundera fut un ennemi du régime socialiste, mais sa manière d'écrire y est jugée hautement subversive.[80]

Il s'installera d'abord dans la ville de Rennes où il occupera à l'université le post de professeur invité en littérature comparée jusqu'à 1979 où il intégrera l'École des hautes études en sciences sociales à Paris. Lors de cette même année, un événement, et non des moindres, viendra tacher le rythme de sa nouvelle vie puisque la nationalité tchécoslovaque lui est retirée. Deux années plus tard, en 1981, la France lui octroie la nationalité française.

Cependant dans l'ensemble, Milan Kundera a considérablement bien vécu son acte d'exil. Sans nul doute, cela revient à son choix judicieux du pays d'accueil : la France, une terre d'accueil qui correspond conformément à toutes ses attentes : *la liberté*, notamment la liberté d'expression, *l'égalité* entre tous et la *fraternité*[81]. Toutefois, il ne peint pas un tableau fleuri de l'exil, puisque la nostalgie le prend de temps à autre :

> J'ai vécu l'émigration comme un soulagement, comme si brusquement j'étais libéré de quelque chose. Tout d'un coup je l'ai considérée comme presque agréable, en découvrant la possibilité de tout changer, même de public. Écrivain interdit, j'ai perdu complètement mon

[79] Ancienne alliance militaire groupant les pays d'Europe de l'Est avec l'URSS dans un large ensemble économique, politique et militaire.

[80]LIVITNOFF Boris, *Milan Kundera : la dérision et la pitié*, in- Revue générale, Lettres, Arts et Sciences humaines n° 8-9, août-sept. 1976, Bruxelles, 112 pages, pp. 49-59; pp. 49-50.

[81] Liberté, Egalité, Fraternité est la devise de la république française et qui figure dans l'article 2 de la Constitution française du 4 octobre 1958 : « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Ils sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité. ».

> public tchèque du jour au lendemain […] Je ne sais pas quels sont les vrais sentiments d'un émigré. Nous ne nous sentons pas abandonnés ni dépaysés. […] Mais évidemment nous avons souvent une certaine nostalgie, notamment le souci des gens que nous avons laissés là-bas. De temps en temps nous sommes déprimés, mais en substance nous nous sentons mieux ici que là-bas, sans aucun doute. [82]

Lors de l'année 1989, la Tchécoslovaquie enfin libérée de l'occupation soviétique, Milan Kundera fut inviter à y retourner, mais il avait changé tout comme son pays natal et comme son public qui ne le reconnait plus. Quarante ans après, son pays natal revient sur sa perte de nationalité tchèque et le 28 novembre 2019, l'ambassadeur de la République tchèque en France restitue à Milan Kundera sa citoyenneté tchèque.

L'œuvre de Milan Kundera, tout comme sa vie, peut être répartie en deux cycles. Le premier regroupe les œuvres écrites dans sa langue maternelle et qui comprend deux périodes distinctes: une œuvre de jeunesse, qui compte les premiers écrits de Kundera, puis une œuvre dite de maturité. Le second cycle est caractérisé par le changement de langue et de forme, il rassemble son œuvre écrite en langue Française.

II.1.2.1.1. Cycle tchèque : de l'œuvre de jeunesse à l'œuvre de maturité

L'œuvre de jeunesse

Cette période, dite œuvre de jeunesse, correspond à ses premiers écrits en langue tchèque, caractérisés par son orientation politique de l'époque. Il publie *L'Homme ce vaste Jardin (Člověk zahrada širá* en *,1953), Le dernier mai (Poslední máj),* une pièce de théâtre et un Monologue (*Monology,* 1957). Trois œuvres représentatives de son engagement militant et qui l'ont propulsé sur les avants de la scène littéraire tchèque. De nos jours, Kundera renie ces livres et interdit toute réédition ou adaptation, il les désigne d'œuvres maudites :

> Nulle part au monde et sous quelque forme que ce soit ne peuvent être publiés et reproduits, de tout ce que j'ai jamais

[82] KUNDERA, Milan. *Note de l'auteur,* in La Plaisanterie, 1967; trad. Paris, Gallimard, 1968; rééd., Paris, Gallimard,1994; p. 459.

> écrit (et écrirai), que les livres cités dans le catalogue des éditions Gallimard, le dernier en date. Et pas d'éditions annotées. Pas d'adaptations (jamais je ne me pardonnerai celle qu'autrefois j'ai laissé faire[83]

Ses premiers écrits le placent contre la ligne de conduite de la littérature tchèque de cette époque, à laquelle il apporte un souffle nouveau mais qui fera de lui un élément très actif des écrivains contestataires.

L'œuvre de maturité

La Plaisanterie, paru en 1967, est le premier roman de Milan Kundera qui le fait connaitre du grand public et trace les premiers traits de son art romanesque. La publication de cette œuvre fut couronnée d'un éminent succès dans son pays natal et lui a valu le prix de l'Union des écrivains tchécoslovaques. Ce roman fut aussi salué au nom du courant libéral du PCF[84] par le poète Louis Aragon, qui rédigea la préface de sa première traduction (en 1968). Une traduction qui a ouvert à Milan Kundera les portes du monde littéraire à l'échelle nationale.

Comme son titre l'indique, ce roman inaugure un des thèmes majeurs de l'écriture kundérienne : La plaisanterie. Son auteur raconte comment une simple plaisanterie scelle le destin d'un étudiant et militant communiste du nom de *Ludvik*, qui sera par la suite exclu du Parti, renvoyé de l'université et engagé de force dans l'armée. Ceci pour avoir écrit, sur le ton de la plaisanterie, un mot sur une carte postale destinée à une jeune étudiante qu'il courtisait : *« L'optimisme est l'opium du genre humain ! L'esprit saint pue la connerie ! Vive Trotski ! Ludvik »*. Selon Milan Kundera, il est impossible de saisir et de contrôler la réalité car certains actes ne sont jamais anodins ; une fois qu'ils sont commis ils sont irrévocables. Dans ce roman, il évoque également d'autres thèmes qui lui tiennent à cœur : l'irréversibilité des actes, les jeux troubles de la mémoire d'un

[83] KUNDERA Milan, *L'art du roman* .Paris, Gallimard collection Folio 1986 p.181.
[84]PCF : diminutif du Partie Communiste Français.

individu, mais aussi la difficulté des rapports humains en général et des rapports amoureux en particulier notamment en exil.

Par lui suite, il publiera en 1970 *Risibles amours* (Směšné lásky),un recueil de sept nouvelles. Dans ces nouvelles, Milan Kundera énonce les relations personnelles humaines à travers le dysfonctionnement de la parole. Il expose le thème de l'identité, de l'authenticité et de l'illusion.

Ensuite, en 1969, il publie *La vie est ailleurs* (Život je jinde) en tchèque et ne sera traduit qu'en 1973 aux Editions Gallimard. Ce roman retrace la vie d'un personnage nommé *Jaromil* qui dédie sa vie à la poésie. Le fond de toile de cet écrit est la Tchécoslovaquie avant, pendant et après la Seconde Guerre Mondiale. Cette œuvre permet à Milan Kundera de chasser le communisme de son expérience. Un roman qui lui vaut le prix *Médicis étranger*[85] en 1973.

Au cours de l'année 1976, Milan Kundera publie son roman *La valse aux adieux* (*Valčík na rozloučenou*), dont le titre original était *Epilogue*. Ce roman fut entamé entre 1970 et 1971 en plein *Printemps de Prague.* Milan Kundera nous invite dans ce roman à réfléchir sur les notions de mouvement et d'immobilité.

Avec ce roman il marque une pause dans son écriture romanesque pour revenir six ans après en publiant le roman *Le livre du rire et de l'oubli (Kniha smíchu a zapomnění)*. Ce dernier roman, publié en 1979, est un recueil de nouvelles. L'unité dans ce livre vient surtout des thèmes soulevés comme celui du rire et de la tragédie, ou à travers le thème de la mémoire et de l'oubli.

Milan Kundera publie en 1984 un autre roman *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (titre original : *Nesnesitelná lehkost bytí*), qui connaît un véritable succès puisque grâce à lui

[85] Le prix Médicis étranger est décerné chaque année depuis 1970 par le jury du prix Médicis à un roman étranger paru en traduction française dans l'année. (Le prix Médicis est un prix littéraire français fondé le 1 avril 1958 par Gala Barbisan et Jean-Pierre Giraudoux afin de couronner un roman, un récit, un recueil de nouvelles dont l'auteur débute ou n'a pas encore une notoriété correspondant à son talent.)

qu'il acquière une notoriété internationale. Il ouvre son roman sur le mythe nietzschéen de l'éternel retour. Ce roman fut adapté au cinéma en 1988 par Philip Kaufman et Jean Claude Carrière.

En 1981, Il s'essaye dans un autre genre littéraire : le théâtre avec sa pièce *Jacques le Fataliste et son maître*, écrite en trois actes, en hommage à la pièce théâtrale de Denis Diderot. Il précise, dans l'introduction de ce livre, qu'il ne s'agit pas d'une adaptation mais plutôt d'une variation.

Pour clôturer ce cycle tchèque, Milan Kundera publie en 1990 *L'Immortalité* (Titre original : *Nesmrtelnost)*. Il a fait en sorte que ce roman soit difficile à résumer pour ne pas dire impossible. Ce roman est aussi marqué par un changement de lieu de l'histoire, puisque jusqu'à présent Milan Kundera n'évoqua dans ses romans que son pays la Tchécoslovaquie ou encore sa région natale Brno.

Milan Kundera est aussi un critique littéraire et essayiste. Son étude critique, dès 1960 sur l'Art du roman de *Vladislav Vančura*[86], où il livre une analyse stylistique et narratologique de ses récits, en témoigne : « L'analyse de Kundera témoigne en général de sa finesse et de sa maitrise de son métier d'écrivain.»[87]. Il est l'auteur de trois essais littéraires : *L'Art du roman (1986), Les testaments trahis (1993)et Le Rideau (2005)*. L'auteur y développe une réflexion sur la construction de ses textes romanesques, en s'inscrivant dans l'histoire du roman, plus exactement dans « l'héritage décrié de Cervantès »[88]. Toutefois la lecture des ses essais est difficile à cerner et reste énigmatique. La chercheuse Annie Bissonnette indique que : « L'essai chez Kundera est «un instrument de démystification, de subversion du Kitsch et des idées reçues ».[89]

[86] Vladislav Vancura (1891-1942), romancier de style très personnel, auteur dramatique, cinéaste, éminent représentant de l'avant-garde culturelle tchèque, fut exécuté en1942 par les allemands nazis.
[87] Ibid. p. 85.
[88] Titre de la première partie de "L'Art du roman" et un point développé dans le second chapitre de la deuxième partie de notre thèse.
[89] BISSONNETTE Annie, Esprit de procès et procès de l'esprit: de l'esthétique du paradoxe chez Milan Kundera essayiste, Université d'Ottawa. Colloque «Milan Kundera, une œuvre au pluriel», ULB, 14-15 décembre 2001. p.1

A la suite de la prohibition de la publication de ses œuvres en Tchécoslovaquie, Milan Kundera s'est mit à l'autraduction de ses romans et essais écrits dans sa langue maternelle. Cette démarche lui a permis de perfectionner ses œuvres et de les rendre authentiques. Son intérêt premier fut pour les traductions françaises, parce que le français est devenu désormais sa deuxième langue.

II.1.2.1.2. Cycle français : changement de langue et de forme

Ce second cycle dans l'évolution littéraire de Milan Kundera est naissant, il date de 1995. Désormais Milan Kundera écrit directement en langue française, une langue dont il est tombé amoureux et qu'il maitrise majestueusement. Avec l'avènement de ce cycle, d'autres changements s'opèrent notamment au niveau de la forme. Le roman kundérien n'est plus composé de sept parties, le volume est réduit à moins de deux-cent (200) pages après qu'il avoisinait les quatre-cent (400) pages dans le cycle tchèque. Les chapitres se succèdent, mais l'esprit polyphoniquereste présent et l'action est réduite à l'essentiel. Sa nouvelle composition romanesque est plus réfléchie et calculée que la précédente. De la sorte, Milan Kundera crée une œuvre imprégnée d'humour, d'ironie et d'intelligence.

En l'année 1993, Milan Kundera termine l'écriture de son roman *La lenteur,* le premier écrit directement en langue française et il lepublie en 1995. Dans ce roman il achève ce qu'il a commencé dans le précédant (*L'immortalité)* à savoir sa critique de la nouvelle société européenne (les pays de l'Europe de l'ouest).

Trois ans plus tard, en 1998, Milan Kundera tend un autre roman à son public français : *L'identité*. Ce roman, comme le précédent, est une œuvre de maturité. C'est un roman où l'auteur rend hommage à l'amour authentique et à sa valeur face à la société moderne et ses clichés. Il traite aussi d'un thème majeur de l'écriture kundérienne : le sujet de l'existence humaine et son devenir face à l'hostilité du monde.

En 2003, paru *L'ignorance,* un roman présenté par la critique et du public comme le roman du grand retour, du retour impossible dans son pays natal. Ce roman respecte toujours la nouvelle tradition romanesque du cycle français c'est-à-dire, moins de pages (180pages) et moins de personnages. Il raconte l'histoire d'Irena et Josef, deux émigrés tchèques qui reviennent à Prague après vingt ans d'exil. Un jour, ils réservent une place dans le même avion qui les ramène à Prague. Irena reconnaît immédiatement le jeune homme qu'elle n'a pas eu le temps d'aimer bien des années plus tôt. Josef ignore qui peut-elle être. Ils découvrent les douloureuses retrouvailles avec le pays natal après plusieurs années d'exil. Aussi, Kundera explore dans ce roman les sujets de l'émigration, l'identité et l'ignorance de l'avenir de l'homme.

Une troisième œuvre rallonge la liste des œuvres de Milan Kundera écrites directement en français. *La fête de l'insignifiance* publiée. Milan Kundera met en scène dans cette œuvre, cinq personnages libérés de toute quête oppressante et ils fêtent l'insignifiance. Il reprend aussi la valeur de l'amitié et la quête du bonheur.

En mars 2011, les éditions Gallimard intègre l'Œuvre de Milan Kundera (en deux volumes) dans son catalogue de *la Bibliothèque de la Pléiade*. Depuis, il fait partie du groupe des rares auteurs publiés de leur vivant dans la pharamineuse collection de cette célèbre maison d'édition.

Milan Kundera est absent sur la scène médiatique depuis de très nombreuses années, il a choisi d'avoir une vie discrète et modeste, loin des projecteurs. Il n'accord plus d'interview depuis 1985.

II.1.2.2. La vie d'Atiq Rahimi : présentation de l'écrivain et de son œuvre

Atiq Rahimi est né le 26 février 1962 à Kaboul en Afghanistan, au sein d'une famille libérale dont la mère est institutrice et le père un gouverneur d'une province afghane. L'attachement de sa famille à la littérature classique, le pousseà écrire des poésies à un âge assez précoce. Il intègre le lycée franco-afghan Istiqlal de Kaboul lors de

l'invasion soviétique de l'Afghanistan. Atiq Rahimi a eu une enfance paisible au sein d'une famille instruite et ouverte, mais cette tranquillité était de courte durée, puisque lors du renversement de la monarchie afghane en 1973 par l'armé soviétique, son père est arrêté par le nouveau pouvoir et le fait disparaitre durant quatre ans. Il vit la guerre d'Afghanistan durant cinq ans, de 1979 à 1984. Des lors, Il quitte son pays le 7 décembre 1984, marchant neuf jours jusqu'au Pakistan[90] où il trouve refuge à l'ambassade de France. Après plusieurs mois, il obtient le statut de réfugié politique en France (en mars 1985). Il commence par s'installer dans la ville de Rennes, ensuite il pose ses bagages à Paris et obtient son doctorat en audiovisuel à l'Université de la Sorbonne et travaille dans la réalisation de documentaires. Ainsi, Atiq Rahimi voit sa vie partagée entre deux passions : la littérature et le cinéma.

II.1.2.2.1. Atiq Rahimi, l'écrivain

Atiq Rahimi n'aspirait pas à devenir auteur, il se prédestinait à devenir réalisateur de cinéma, d'ailleurs, il a entrepris des études en audiovisuel. Il rêvait de réaliser son premier film, mais il peine à trouver des financements à cause de son statut de réfugier politique et d'un exilé qui vient d'un pays coupable de bien des maux. De la sorte, Atiq Rahimi se tourne vers l'écriture pour extérioriser sa colère, déverser ses maux et dires ses souffrances. Ecrire aussi, pour dénoncer l'injustice que subissait le peuple afghan qui fut abandonné par l'opinion internationale. Il choisit d'écrire dans un premier temps en persan[91], sa langue maternelle et non dans sa langue d'exil le français, du fait, il se sentait impuissant d'écrire dans une langue qu'il maitrise à peine. Ainsi, *Terre et cendres* (Titre original : *Khâkestar-o-khâk*) est le premier roman d'Atiq Rahimi. Publié en 2000, cet écrit est un hommage de l'auteur à ses proches restés en Afghanistan, notamment à son père et à son frère, un communiste pendant la guerre civile et qui fut assassiné six ans auparavant. L'action se déroule en Afghanistan

[90] Pays frontalier avec l'Afghanistan.
[91]Le persan, appelé aussi farsi, est une langue indo-européenne. C'est la langue officielle et majoritaire de l'Iran, de l'Afghanistan et du Tadjikistan.

pendant la guerre contre les soviétiques. Un homme âgé, du nom de *Destaguir,* vient annoncer à son petit fils *Yassin* que tous les habitants de leur village sont morts dans un bombardement par l'armée russe. En attendant le véhicule qui devrait les accompagner à la mine où travaille le père de *Yassin*, *Destaguir,* le grand-père, ressassent les vieux souvenirs.

Atiq Rahimi peint dans ce texte un tableau représentant les horreurs de la guerre où chaque mot, larme et geste sont comptés. Ce texte est d'une grande tristesse et d'une beauté textuelle sans cesse noircie par l'effroi de la guerre. Le journaliste André Velter en témoigne : « Terre et cendres est un livre comme il y en a peu : sec et halluciné, tragique, désolé, irrémédiable. Un cri sans voix au-delà du désespoir, un coup de poignard pour trouer quelle indifférence, quel oubli *? »*[92]. Atiq Rahimi se saisit de la douleur humaine avec délicatesse. Il évoque aussi dans *Terre et cendres,* l'importance de faire son deuil afin de pouvoir se reconstruire et espérer un avenir meilleur.

Atiq Rahimi publie en 2002 son deuxième roman *Les milles maisons du rêve et de terreur*. Il use toujours de la langue persane et connait moins de succès que le précédant. L'expression « mille maisons » désigne les dédales qu'est l'Afghanistan en ces temps de guerre et de dictature, en ces temps de « rêve et de terreur ». Ce livre d'Atiq Rahimi est traversé de légendes et de mythes fantastiques, empruntés à l'imaginaire des Afghans et est puisé d'un fond poétique qu'il met en forme avec style:

> Atiq Rahimi confirme aujourd'hui, avec ce second roman, la singularité de son talent. Celle de sa voix très pure ; celle encore d'un univers poétique puisant tant au réel qu'au songe ou à la mémoire, un univers où se côtoient et se mêlent le concret le plus brutal et l'insaisissable : le flux onirique, le dit légendaire ou mystique, l'imaginaire merveilleux des fables ou des contes. [93]

[92] VELTER Andre, *Tutoyer l'indicible*, journal Le Monde, publié 28 avril 2000 à 00h0 [consulté le 11/05/2018] https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/04/28/tutoyer-l-indicible_3622730_1819218.html

[93] CORM Nathalie, *Atiq Rahimi, un écrivain converti*, *La Croix*, 14 mars 2002. [Consulté le 10/10/2017] https://www.la-croix.com/Archives/2002-03-14/Dossier-politique-et-religion-_NP_-2002-03-14-153650

En 2002, Atiq Rahimi signe son troisième roman en langue maternelle, intitulé *Le Retour imaginaire.* Ce roman marque son retour en terre natale après vingt années d'exil. Muni d'un appareil photographique, Atiq Rahimi prend des photos terrifiantes et sinistres de sa ville Kaboul. Il découvre un pays dévasté par la guerre. *Le Retour imaginaire* comporte une cinquantaine d'images épinglées chacune d'une légende[94]. Ces clichés en noir et blanc de rues, de personnage et de situations expriment une profonde tristesse et une nostalgie immense qui transpercent l'âme et le cœur d'Atiq Rahimi lors de ce voyage de l'ultime retour : « Mais moi ce n'est pas la beauté que je cherche. Je cherche à faire revivre le sentiment que l'homme éprouve en regardant une cicatrice. Chaque fois que nous regardons une cicatrice nous ne pouvons nous empêcher d'en repenser la douleur. ». [95]. Ce livre est une réflexion sur l'exil et le retour.

L'année 2008 est l'année du sacre pour Atiq Rahimi avec la publication de son quatrième roman *Syngué sabour, Pierre de patience,* un roman écrit directement en langue française. Atiq Rahimi remporta le prix Goncourt de cette année (2008). Ce roman est une œuvre pour laquelle il a tout donné où il s'est approprié une autre langue que la sienne, le français. La trame de ce roman se déroule en Afghanistan et raconte l'histoire d'une femme qui est au chevé de son mari léthargique, après qu'une balle se soit logée dans sa nuque. Tandis que dans les rues les factions s'affrontent et des soldats pillent, violent et tuent sauvagement des innocents, elle reste là auprès de lui à le soigner, à lui parler, sans jamais savoir s'il entend et s'il comprend ses propos. Elle lui en veut de l'avoir sacrifiée à la guerre. Pour elle c'est son ultime occasion de raconter ses souffrances et de se confesser pour se libère enfin de l'oppression conjugale, sociale et religieuse de son pays. Atiq Rahimi nous offre dans ce roman le monologue d'une femme emprisonnée et déchirée dans des traditions qui l'étouffent. *Syngué Sabour, Pierre de patience* est un roman de femme écrit par un homme, mais il

[94] Une légende, dans ce contexte, désigne des petits textes qui accompagnent les photos dans les ouvrages.
[95] RAHIMI Atiq, *Prefas de Le Retour imaginaire,* Ed. POL, Paris 2005.

reste un roman d'une force rare qui narre l'affront d'amour et de haine qui oppose l'homme et la femme dans une société où cette dernière n'existe qu'en tant qu'épouse soumise.

Dans son cinquième roman titré *Maudit soit Dostoïevski* (2011), rédigé en langue française, Atiq Rahimi s'inspire du roman *« Crime et châtiment »*[96] de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, l'un de ses auteurs favoris. Il emprunt à l'œuvre de cet écrivain la trame narratif et quelques uns des ses personnages. *Maudit soit Dostoïevski* est un roman sur le regret et la culpabilité nés de la guerre civile qui a dévasté l'Afghanistan dans les années 1990. Avec ce roman Atiq Rahimi dénonce tous les enfermements de la société afghane comme le tchador[97], mais aussi la drogue, la religion et le combat des afghans contre la souffrance humaine.

Quant à *La ballade du calame,* son sixième roman et le troisième écrit en français (publié en 2015), se définie plus comme étant un essai autobiographique, puisqu'il est un portrait intime de l'auteur où il évoque son pays de naissance, sa famille et sa passion pour la calligraphie. Mais aussi, l'importance que tient l'exil dans sa vie et qu'il aborde avec délicatesse et profondeur. Il évoque l'antagonisme culturel que doit assimiler le proscrit ainsi que l'enrichissement qu'il lui prodigue. Ce livre est également un livre artistique car il mêle à son récit son autre passion ‘’la calligraphie’’ dont il métrise à la perfection les techniques.

Lors de l'année 2019, nait le sixième roman d'Atiq Rahimi *Le porteur d'eau*. L'action de ce nouveau roman se déploie cette fois-ci entre son pays natal et son pays d'exil. Ce roman reprend les thèmes chers à Rahimi : la cruauté de l'homme, l'exil et sa douleur.

[96] Roman publié en feuilleton en 1866 et en édition séparée en 1867. Le roman dépeint l'assassinat d'une vieille prêteuse sur gage et de sa sœur par un étudiant de Saint-Pétersbourg, et ses conséquences émotionnelles, mentales et physiques sur le meurtrier.
[97] Voile intégral porté par les femmes afghanes.

L'œuvre écrite d'Atiq Rahimi est à l'image de sa vie partagée entre deux pays, une terre qui a été forcée d'abandonner et une terre qui l'a accueilli. Ses différentes œuvres écrites à plusieurs périodes de sa vie aboutissent sur des thématiques volubiles, obnubilâtes et monomaniaques comme l'Afghanistan, la guerre, l'exil, la mémoire, les souvenirs, la mort et enfin l'amour.

II.1.2.2.2. Atiq Rahimi, le cinéaste

Atiq Rahimi finira tout de même par épouser le métier de ses rêves : cinéaste. En guise de rappel, il est titulaire d'un doctorat en audiovisuel de la prestigieuse université de la Sorbonne, un diplôme obtenue quelques années après son exil en France. Son amour pour le cinéma date dès son plus jeune âge, avant même de quitter Kaboul pour Paris :

> Vers seize ans, j'ai effectué un voyage en Inde et, de retour en Afghanistan, je me suis tourné vers le cinéma "à cause" d'HIROSHIMA, MON AMOUR. Je me rappelle très bien le jour où j'ai vu ce film au Centre culturel franco-afghan : c'était l'hiver, en pleine guerre afghano-soviétique. A l'époque, je comprenais très peu les dialogues, je ne connaissais ni Duras, ni Resnais, mais j'ai trouvé l'image et les textes magnifiques. Pour moi, c'était de la poésie ! Quand je suis sorti, il y avait une affiche de propagande prosoviétique et alors, je me suis dit qu'il fallait filmer Kaboul, que ce pourrait être "mon Hiroshima.[98]

Il passe derrière la caméra en 2004 après la chute des Talibans, pour adapter au cinéma son premier roman *Terre et cendres* paru en 2000. Son aspiration est de rendre son roman universel et susceptible de traduire toutes les émotions de l'homme qui transcendent les barrières de la langue, mais aussi de la culture et des religions. Egalement pour nous raconter les atrocités de la guerre en image et en son. Atiq Rahimi choisit de tourner le film éponyme à l'endroit où se déroule l'histoire - une mine de charbon au nord de l'Afghanistan. L'auteur raconte :

[98] RAHIMI Atiq cite in http://www.commeaucinema.com/film/terre-et-cendres-notre-interview-du-realisateur-atiq-rahimi,38038

> Quand le décorateur s'est installé, les habitants ont cru que nous étions une ONG venue pour reconstruire le village...Il faut expliquer. Voire mentir. […] Le jour où nous avons tourné la scène de l'incendie, le feu s'est approché trop près de la mosquée. Tout le monde était très en colère. J'ai dû expliquer au chef que nous racontions dans le film comment les soviétiques avaient bombardé leur village.[99]

Ce premier long-métrage d'Atiq Rahimi, présenté dans la section *Un Certain Regard* au festival de Cannes 2004, a obtenu le *Prix du Regard vers l'Avenir*. Et dans la même année, Atiq Rahimi décroche le prix du meilleur réalisateur dans *Le Festival international des jeunes réalisateurs de Saint-Jean-de-Luz*[100].

Atiq Rahimi continue de travailler pour le cinéma puisque une nouvelle fois, il adapte l'un de ses romans au grand écran. En effet, son roman primé au Goncourt en 2008, *Syngué sabour Pierre de patience*, est un roman féministe réalisé dans un pays qui est très loin de l'être. Mais Atiq Rahimi tenait énormément à rendre un vif hommage aux femmes afghanes et à mettre un son sur leurs souffrances silencieuses. A ouvrir le débat sur leurs combats quotidiens dans une société oppressante. D'autant plus, que le fils a été projeté au public afghan dans une cinémathèque à Kaboul, suivi d'un échange avec l'assistance. Ce fils a été nominé six fois, dans une fois au César en 2014 (meilleur espoir féminin). Le *Festival international des jeunes réalisateurs de Saint-Jean-de-Luz,* le récompensa comme une seconde fois en 2012 pour cette nouvelle réalisation (prix du meilleur réalisateur).

L'aventure avec le cinéma d'Atiq Rahimi se prolonge avec la réalisation d'un troisième film en 2019 titré : *Notre Dame du Nil*. Ce film est aussi une adaptation cinématographique d'un roman. Cependant, Atiq Rahimi n'est pas son auteur, il est le roman éponyme à succès d'une écrivaine franco-rwandaise Scholastique Mukasonga. Publié en 2012, chez les éditions Gallimard, le roman *Notre Dame du Nil* remporte le prix Renaudot et le prix Ahmadou-Kourouma dans la même année. En 2019, il a été

[99] Ibid.

[100] Festival de cinéma annuel qui se tient à Saint-Jean-de-Luz au mois d'octobre, en France depuis 1996.

présenté en avant-première lors du *Festival international du film de Toronto*. Atiq Rahimi prend en charge l'écriture du scénario (coécrit avec Ramata Sy) et les commandes de réalisation de ce film.

Jusqu'à la réalisation d'un troisième film, Atiq Rahimi a toujours adapté ses propres romans au cinéma, En premier lieu, son désir de porter ses propres romans au cinéma revient au fait de vouloir trouver une autre force traductrice de la réalité, des événements et des sentiments que ses œuvres véhiculent et seul le cinéma est à la hauteur de ses attentes. L'acte de décrire dans un roman diffère de l'acte de filmer, puisque le cinéma révèle à sa manière une dimension singulière de l'histoire d'un roman. Atiq Rahimi ajoute à ce propos :

> Dans *Terre et Cendre*, pour moi, seul le cinéma pouvait révéler le temps profondément intérieur, temps de l'attente, l'attente au moment du deuil. C'est cela qui me guidait, qui guidait aussi mon scénariste Kambuzia Partovi […] Pareil pour *Syngué Sabour Pierre de Patience*, je me demandais ce que je pouvais faire, « qu'est ce que je peux filmer ? Une femme enfermée avec un homme dans une pièce, elle ne fait que parler… ». Qu'est ce que je pouvais filmer ? La première chose était qu'il fallait filmer la parole, pas l'enregistrer mais la filmer […]. Je crois que le chuchotement n'existe qu'au cinéma. Avec toutes ses nuances… Au théâtre on ne peut pas chuchoter. Il fallait aussi bouger la caméra au rythme des mots, pas avec les actions (rire). C'était mon défi[101].

En second lieu, les deux œuvres d'Atiq Rahimi adaptées au cinéma, ont connu une relecture et une réécriture de son auteur pour en tirer un scénario coécrit avec à un scénariste[102]. Il estime ainsi, que faire appelle à un scénariste est une décision inéluctable. D'une part, parce que l'écriture d'un scénario diffère de l'écriture d'un roman. D'autre part, vu qu'il est l'auteur du livre, il avait du mal à prendre ses distances vis-à-vis de l'histoire et surtout des personnages. Se détacher du récit

[101] CHOKROLLAHI Vanya *Il fallait filmer la parole,* Zone critique, rendre la culture vivante, 03/06/ 2020https://zone-critique.com/2020/06/03/entretien-avec-atiq-rahimi/

[102]L'iranien Kambuzia Partovi est le scénariste de *Terre et cendres* et le français Jean-Claude Carrière est celui de *Syngué Sabour Pierre de patience.*

constitué pour lui tâche des plus ardues. Et comme il croit qu'une adaptation authentique de l'œuvre originale tue la production cinématographique, la coécriture d'un scénario s'imposait à lui :

> Non, il faut prendre des distances, il faut trahir, pour devenir fidèle à la personnalité de l'auteur ou au fond d'une œuvre. Puis aussi donner une autre dimension à une œuvre, de ne pas répéter la même chose. Quelqu'un a dit quelque chose, mais pourquoi alors la répéter ? Non il faut que je découvre une autre dimension de l'œuvre. Si aujourd'hui on me demande d'adapter une œuvre, un livre de quelqu'un d'autre, alors c'est ce que je ferai.[103]

Deux vies, un exil

A départ de cette thèse doctorale, définir les concepts relatifs à la notion d'exil est une étape déterminante pour la suite de notre travail de recherche. Milan Kundera et Atiq Rahimi ont vécu l'exil durement et intensément. Leur expérience personnelle d'hommes exilés, leur a permis d'apercevoir le monde avec tous ses revers et travers. Ainsi, afin de mieux saisir leurs écritures, il était nécessaire, en premier lieu, de différencier entre la migration et l'exil, ce qui nous a permis de concevoir le statut d'auteur d'exilé par rapport à Kundera et Rahimi et non celui de migrant. Nous aussi présenter les différentes formes d'exil ainsi que ses traumatismes. Comme nos deux auteurs étaient des auteurs politiquement engagés, ils ont vécu un exil forcé et non choisi, et ont du subir des ses traumatismes, chacun à sa manière.

Kundera et Rahimi se sont heurtés au problème de la langue d'adoption qui côtoie leur langue maternelle. Ce qui traduit leur choix déterminant quant à la langue d'écriture de leurs premiers romans et celui de leurs derniers écrits. De surcroit, leurs romans qui forment notre corpus, jouissent d'un brassage culturel, géographique et linguistique exceptionnel et qui laissent entrevoir par la suite la problématique de

[103] CHOKROLLAHI Vanya *Il fallait filmer la parole,* Zone critique, rendre la culture vivante, 05/06/ 2020https://zone-critique.com/2020/06/03/entretien-avec-atiq-rahimi/ [Consulté le 10/12/2021]

l'identité étroitement liée à celle de l'exil, d'où l'objectif de l'aperçu biographique présenté dans la seconde partie de ce chapitre.

Ainsi, cet aperçu biographique a mis en évidence le rapprochement entre les origines de nos deux auteurs que tout semble séparer au début. Milan Kundera et Atiq Rahimi sont nés dans deux familles issues de la petite bourgeoisie, mais surtout des familles passionnées de musique et de littérature.

Milan Kundera et Atiq Rahimi ont cette liberté et ce plaisir de fusionner leur passion commune qu'est l'écriture: la musique pour Milan Kundera et le cinéma ou encore la callimorphie pour Atiq Rahimi. La dissemblance des styles est certes patente, mais la conjonction des écritures est réelle. Milan Kundera pianote avec les idées et joue avec les notions. Quant à Atiq Rahimi, il a la manière d'une prise de vue cinématographique et s'amuse avec la description puisque nul détail ne lui échappe.

Outre ces quelques similitudes communes entre ces deux auteurs à talent, vient s'ajouter un autre point de taille importante : l'Histoire. Pour expliquer ce point, il semble nécessaire d'ouvrir les livres d'histoire de chaque pays rattaché à chaque l'auteur. Tchécoslovaquie, le pays natal de Milan Kundera, créé en 1918, est un état d'Europe centrale et une conséquence de la première guerre mondiale. Ce pays sera dirigé d'une main de fer par les soviétiques qui remplacèrent le régime de l'époque par un régime communiste[104] totalitaire et puissant. Quant à l'Afghanistan, terre originel d'Atiq Rahimi qui a fuit les guerres[105]qu'a connu son pays natal, il a lui-même connu

[104]Système social où les richesses de production sont à la communauté et qui vise la disparition des classes sociales. Il est engendré par le socialisme et le marxisme.

[105]Six conflits se déroulent sur le sol afghan depuis 1979 à nos jours :

1. La guerre de (1979-1989) : opposa les moudjahiddins (ayant les Etats-Unis comme allié) au régime communiste afghan (appuyé par URSS).
2. La guerre de (1989-1992) : la première partie d'une guerre civile après le retrait de l'armée URSS se solda par la chute du régime communiste afghan.
3. La guerre de (1992-1996) : deuxième partie de la guerre civile il en résulte la chute de l'Alliance du nord (groupe armé musulman afghan en rivalité avec le mouvement fondamentaliste islamiste et le régime de l'époque) et la prise du pouvoir par les Talibans.
4. La guerre de (1996-2001) : marque la troisième partie de la guerre civile.

celle de 1979 à 1989, un conflit qui opposa les deux grandes puissances de l'époque : USA[106]et l'URSS[107]. A partir de ces quelques données, nous pouvons déduire que la Tchécoslovaquie et l'Afghanistan sont deux pays qui ont connu la guerre avec un ennemi commun : les troupes soviétiques.

Il nous reste un dernier point à préciser, celui du choix du pays d'exil, la France pour nos deux auteurs. D'abord, Atiq Rahimi quitte l'Afghanistan en 1984 pour s'exiler en France dont il ne connaissait que la langue et d'une manière élémentaire. Cependant, son choix semblait évident puisqu'il a fait le lycée franco-afghan à Kaboul et que cette langue lui était un peu familière grâce à son père qui en était éperdument amoureux. Il a aussi choisi la France pour sa pensée universaliste et contemporaine. Quant à Milan Kundera, qui ne connaissait visiblement rien de la France, notamment du français, son choix du pays d'exil s'est présenté à lui grâce à la persévérance de ses amis français et l'insistance de sa femme française, un pays dont il ne connaissait assurément rien notamment la langue.

Milan Kundera et Atiq Rahimi sont deux auteurs avides de liberté dans une terre qui les a enfermés, censurés et conduits à mille lieux de leur pays, ils ont fait du concept de *Liberté* leur cheval de bataille. Aucun des deux n'envisagerait de vivre privé de liberté quelle qu'elle soit, la soumission et la servitude ne font pas partie de leur cheminement intellectuel.

En somme, cette analyse du parcours biographique de Milan Kundera et d'Atiq Rahimi s'est avérée être une voie indispensable à entreprendre afin de déterminer les conditions de rédaction de leurs œuvres. Il est en somme nécessaire pour nous de

5. La guerre de (2001-2014) : communément appelée la guerre d'Afghanistan, elle opposa l'Alliance du nord soutenu par la coalition occidentale aux Talibans en représailles aux attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis.
6. La guerre de 2015 à nos jours : oppose les Talibans au régime en place ''la République islamique d'Afghanistan''.

[106] Les Etats-Unis d'Amérique : un pays d'Amérique du nord couvrant 50 états
[107]Union des républiques socialistes soviétiques : (1922-1991) est un Etat fédéral à régime communiste constitué de 15 pays, forme aujourd'hui la Russie.

souligner la porté du passé de nos deux romanciers sur leur personne, pour expliquer la meurtrissure qui les a éloigné de leur ancienne vie et qu'ils tentent d'exempter à travers l'écriture. Ces deux écrivains bilingues sont conscients de leurs frontières et de leurs différences ; ils parcourent de manière spéciale le texte. Tout en écrivant en français, ces auteurs d'origine étrangère se tiennent à l'écoute des langues aussi bien du tchèque, du persan que du français. Il y a chez eux une certaine manière d'entendre et de voir la langue française : silencieuse, fine, ambiguë.

II.2. Chapitre deuxième :
Paratexualité, ce premier lieu de l'exil

Avant de passer à l'analyse de notre corpus, il nous semble judicieux de commencer ce chapitre par définir le concept de paratexualité. Il s'agit d'une notion de théorie littéraire définie essentiellement par Gérard Genette comme étant un *seuil* entre le texte et le hors-texte, « "zone indécise" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte formellement dit), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) »[108]. La paratexualité attise l'attention du lecteur sur le texte, elle facilite sa compréhension et le met en valeur afin de le vendre : « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs (…) Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil (...) qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin.»[109] . Ainsi, les éléments paratexuels façonnent la conception du texte par le lecteur d'après son vécu personnel et celle du regard qu'il porte sur le monde extérieur.

La paratexualité selon Gérard Genette est constituée de péritexte et d'épitexte. Le péritexte se situe à l'intérieur du livre, il est l'ensemble des éléments textuels qui accompagnent l'œuvre (nom de l'auteur, titre, édition préface, table des matières, titres de chapitres, dédicaces, épigraphe, postface, quatrième de couverture.. etc.). Quant à l'épitexte, il évolue autour du texte autrement dit à l'extérieur (Interview ou entretiens avec l'auteur, critiques, correspondances, colloques, journaux intimes, etc.), « Tous les

[108]GENETTE Gérard, *Seuils*, Editions du Seuil, 1989, P8.
[109]Ibid., P9

messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique ou sous le couvert d'une communication privée »[110]ajoute Genette.

A partir de ces définitions et sans perdre de vue l'objet premier de notre étude dans ce chapitre à savoir l'analyse des éléments paratexuels du corpus, nous pouvons désormais déterminer le mode opératoire à suivre pour entamer une étude comparative. Sous cette perspective, nous analyserons uniquement les éléments du péritexte et restreindrons notre étude aux éléments paratexuels qui sont en relation directe avec la problématique de l'exil. Nous nous intéresserons donc à la première de couverture, au titre, à la dédicace et à la disposition des chapitres.

II.2.1. Au seuil de l'œuvre kundérienne

Rappelons que nous analyserons dans ce chapitre la paratexualité kundérienne dans les romans: *La plaisanterie* et *L'ignorance*. Nous explorerons d'abord l'effet des deux titres sur l'interprétation des deux romans et sur l'écriture de l'auteur qui est passé de l'écriture en langue maternelle dans *La plaisanterie* à l'écriture en langue française dans *L'ignorance*. Puis, nous parcourrons la disposition des chapitres dans les deux œuvres pour mettre l'accent sur l'ancienne forme d'écriture kundérienne et le nouvel aspect qu'elle a épousé. Enfin, nous étudierons la première de couverture du roman *La Plaisanterie*, une couverture qui se démarque.

II.2.1.1. La plaisanterie

Première de couverture

La première de couverture d'un roman est cette première présentation matérielle entre le livre et le lecteur qui le touche, le retourne, le feuillette et parfois même le sent. Formellement, elle est la première page extérieure d'un livre où l'on trouve plusieurs informations sur l'œuvre tel que le titre, le nom de l'auteur, l'éditeur, la

[110]Ibid., P11

collection et l'illustration. Toutes ces informations, aussi importantes les unes que les autres, constituent le premier contact du lecteur avec le livre et son intérêt pour l'œuvre en l'incitant à imaginer son contenu.

Pour rendre nos propos plus clairs, nous allons nous pencher, dans la première de couverture du roman *La plaisanterie,* sur l'**illustration** car elle nous permet de toucher à la symbolique qu'elle véhicule.

L'Illustration

L'illustration d'une œuvre est un carrefour entre le linguistique et l'iconique. En effet, l'image de couverture d'un roman constitue une pièce maitresse du livre puisqu'elle va accrocher le lecteur du livre.

Nous avons en guise d'image de couverture du roman *La plaisanterie* le tableau *Minotaure aveugle conduit par une jeune fille* de Pablo PICASSO[111] peint en 1934. Cette image est un amplificateur pour la lecture de ce roman, elle nous met en appétit de le lire et nous donne le ton du livre. Cette illustration est intrigante : pourquoi avoir choisi le mythe du ***Minotaure*** pour présenter un livre dont le sujet est essentiellement une histoire d'amour insignifiante.

[111] PICASSO Pablo (1881-1973) peintre, dessinateur et sculpteur espagnol.

Première de couverture du roman *La plaisanterie*

Dans la mythologie grecque *Minos*, fils d'Europe et de Zeus, roi de Crète et époux de la déesse de la lune *Pasiphaé,* offre un taureau chaque année en sacrifice au dieu des mers et des océans *Poséidon* dont résulte la prospérité du royaume de Crète. Nous trouvons plus de taureau digne d'abnégations, *Poséidon* offre à *Minos* un taureau blanc mirifique et splendide que *Minos* ne peut se résoudre à le sacrifier. Il le cache et immole un autre à *Poséidon* qui se venge en s'incarnant dans l'animal et en séduisant *Pasiphaé,* la femme de *Minos*. De cette union naîtra le ***Minotaure,*** une créature fabuleuse possédant le corps d'un homme et la tête d'un taureau (il est mi-homme et mi-taureau) et afin de le protéger, *Minos* fait construire par l'architecte de talent Dédale un labyrinthe situé au centre de la Crète où il l'enfermera. Ainsi, une créature effrayante et redoutable est contrainte à l'exil et à l'errance.

L'exil et l'errance sont la conséquence directe des fautes commises par le roi *Minos* dans le mythe du *Minotaure* et celle perpétrée par *Ludvik* « sa plaisanterie ». Il sera exclu du Parti communiste, renvoyé de l'université et embrigadé de force dans l'armée. Faute aussi produite par Milan Kundera qui était expulsé de son pays pour ses idées déplaisantes. L'épreuve de l'exil est un parcours initiatique, une suite d'épreuves psychiques ou physiques suivie par un individu qui lui apportent une plus grande sagesse et un raisonnement dialectique. La récompense est au bout du parcours : dans le mythe du minotaure *Minos*, damné d'avoir enfreint les règles, *Dédale*, transforme la vie des hommes, *Pasiphaé*, descendra aux enfers.

Nous pouvons, donc, sans peine dire que dans *la plaisanterie* le personnage de Ludvik est la victime d'une destinée qui se joue de lui puisqu'il nourrira un esprit de vengeance contre celui qui a ruiné sa vie en le condamnant à l'exil.

Il ne faut pas oublier que l'image choisie pour illustrer le mythe du minotaure pour la première de couverture de ce roman est un tableau de Picasso, et qu'il semble nécessaire d'évoquer le lien entre le grand artiste ***Pablo Picasso*** et le mythe du ***minotaure***.

En effet, ce qui explique la reconnaissance universelle du public pour *Picasso* est sans doute l'originalité de sa peinture et ses nombreuses inventions prolifiques en matière d'art. Aujourd'hui, il existe plusieurs spécialistes de l'œuvre de ce peintre artiste, mais aussi des ouvrages sur sa vie privée dans le but d'élucider l'énigme qui tourne autour de la légende « Picasso ». La période de la naissance de ce tableau, «*Minotaure aveugle conduit par une jeune fille* [112]» en 1934, correspond à une période tourmentée de sa vie de couple. Picasso représente la complexité des rapports homme-femme et la violence qui s'en dégage à travers le thème du Minotaure.

[112] Ce tableau de Picasso a été peint en 1934. Il n'est explosé dans aucun musé au monde puisqu'en 2011 un collectionneur privé la acheté (il acheté une série des tableaux de l'artiste).

Minotaure aveugle conduit par une jeune fille, Picasso, 1934.

Le ***Minotaure*** symbolise l'homme dominé par ses pulsions instinctives et Milan Kundera met en évidence dans *La plaisanterie*, à quel point nos impressions envers les autres sont généralement pleinement fausses ou déformées, principalement en amour. Nous pouvons citer titre d'exemple, le personnage d'*Héléna* qui brûle d'amour pour *Ludvik,* elle interprète obstinément et aveuglement chaque geste effronté mais aussi, et plus communément, toutes les attitudes poétiques propres à la jeunesse dont les traits essentiels sont la sottise et l'ignorance.

Cette illustration est un signe intentionnel et explicite de l'auteur afin de créer un contact sensoriel avec le lecteur et qui n'est autre que celui de la vue : *« Le regard est un contact, les yeux touchent ce qu'ils regardent »*[113]. L'auteur désire toucher son lecteur avant même qu'il ne découvre le livre, ne peut-il pas mieux trouver pour cela que le mythe. Le ***Minotaure*** se trouve désormais dans une position de faiblesse aveugle s'appuyant avec sa main gauche sur une canne et de sa main droite il cherche la tête de la petite fille qui l'accompagne pour le conduire vers un lieu protégé.

[113]BRETON Adré (1896-1966) essayiste, théoricien du surréalisme, poète et écrivain français.

Ainsi, cette illustration est un référent qui comprend plusieurs fonctions. Il est clair que la fonction première est d'ordre esthétique puisque l'objectif de charger la première de couverture de l'œuvre d'illustration, est d'attiser l'intérêt du lecteur et d'engendrer le plaisir du regard.

La deuxième fonction est émotive puisqu'on ne peut rester insensible à l'image d'une créature sortie tout droit des livres de mythologie, un monstre aveugle conduit par une petite fille innocente. Tout cela dans le but d'aller au-delà de l'imagination et d'exciter nos sens.

Le personnage féminin « la petite fille », comme elle est la seule qui sache se qui se passe elle se retrouve dans une position de prédominance face à un monstre affaiblie et taciturne. Aveugle, le minotaure s'appuie sur sa canne avec une main et cherche avec l'autre la tête de la petite fille qui le conduit.

La charge symbolique de cette illustration détermine la nature du personnage masculin inactif face à un personnage féminin dominant et sage, ce qui suggère un reniement des genres, un point sur lequel nous reviendrons avec plus de détails dans la deuxième partie, au chapitre 2 consacré à l'étude des personnages.

Le Titre « La plaisanterie »

Le titre d'un livre est un élément des plus importants du paratexte, du fait qu'il soit le premier signe que le lecteur entrevoie en premier. Pour ainsi dire, le titre intervient, entre le texte et le lecteur, en qualité d'entremetteur.

La sémiotique[114] s'intéresse particulièrement à l'étude du titre, du fait qu'il soit un signe linguistique consentant d'aborder tout texte littéraire afin de l'expliquer. Selon Roland BARTHES le titre est « *un apéritif* », il ouvre l'appétit du lecteur, et c'est à ses

[114]La sémiotique : science générale des modes de production, de fonctionnement et de réception des différents systèmes des signes qui assurent et permettent une communication entre individu et / ou collectivité d'individu.

dépens que va se faire ou pas la lecture du texte dans les pages qui suivront. Aussi, d'après Claude DUCHET le titre est : « *un déjà dit d'une existence préexistante au roman* »[115]. Tant d'intérêt pour un mot à première vue insignifiant, mais en réalité imposant.

En 1983, le sémioticien HOEK développe une théorie descriptive, dans son ouvrage *La Marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, où il* démontre l'existence d'une relation entre le titre et le texte. Ce petit signe représente une clé pour rentrer dans l'univers complexe du roman.

Le titre de ce premier roman de Milan Kundera « *La plaisanterie* », renferme beaucoup de sens. Rappelons que l'histoire de ce roman est née d'une mystification : une petite lettre qu'un étudiant a envoyée à son amie contenant ces simples mots : « *L'optimisme est l'opium du genre humain ! L'esprit sain pu la connerie. Vive Trotski !* ». Malheureusement cette plaisanterie ne sera pas du goût des membres de son parti communiste qui l'expulseront. Il verra toute sa vie changée de façon peu plaisante.

Il est important de signaler qu'on ne relèvera qu'une infime trace du mot *plaisanterie* tout le long du roman. Il est, parfois, substitué par d'autres termes tel que : rigolade, farce, blague. A ce propos, Milan Kundera affirme :

> La plaisanterie ça signifie pour moi, pour ce roman, une certaine catégorie de la vie en général. Parce que le caractère de notre histoire était assez drôle, et d'après mon avis, elle a un caractère tragique grotesque. Nous avons vécu vraiment une grande plaisanterie de l'histoire. Alors, c'est l'autre sens de cette notion « La plaisanterie », peut-être peut-on dire aussi « La blague ». J'ai réfléchi beaucoup aussi si c'était mieux de dire « La plaisanterie » ou « La blague ».[116]

[115] DUCHET Claude, *Une Ecriture de la socialité*, in Poétique 10; 1973, P.453

[116] Interview de KUNDERA le 31 octobre 1968 sur INA. https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00056/milan-kundera.html

Milan Kundera désigne une partie importante de l'histoire de son pays par le mot plaisanterie. Rappelons que l'histoire de ce roman a eu lieu à un moment important dans la société tchécoslovaque. C'était juste après que l'occupation nazie, l'Union Soviétique place le pays sous sa domination. Kundera, sans jamais être manichéen, raconte avec dextérité le débordement d'un système qui quitte les rails du raisonnement pour devenir une piètre tragédie où la plus minime des plaisanteries prend des aspects de périlleuse faction avec des conséquences démentes. Le roman *La plaisanterie* est un saisissant plaidoyer européen face à la tentative russe de rassembler l'Europe de l'Est sous son autorité et au détriment des libertés individuelles. L'auteur utilise l'humour et le rire comme un antidote ou un remède contre l'impérialisme russe.

Cette minime présence du mot plaisanterie dans l'œuvre est perçue comme le refus de mettre des mots sur des maux. L'auteur s'exile, exile son personnage et exile les mots qui expriment les états d'âme puisque le mot clé « La plaisanterie » sera, très souvent substitué par d'autres mots et expressions de moindre importance lexicographique.

Ce titre cache aussi une histoire et une intrigue dont il est salutaire de tourner les pages du roman et de le consommer afin de pouvoir trouver un sens à ce titre. Ce dernier porte en lui toute une thématique, or Milan Kundera nous démontre comment une plaisanterie peut devenir inéluctable et le destin peut se transformer en plaisanterie. Comment la chute d'une raillerie signe le début d'une vie d'exil. Un exil de l'esprit et du corps, puisque Milan Kundera s'identifiera à son personnage héros, un jeune homme désabusé et victime d'une mauvaise plaisanterie qui changera le cours de son existence.

Milan Kundera, désireux que son lecteur établit une relation entre le titre et son roman, il lui attribue une fonction conative[117], puisque son titre agit sur le lecteur en orientant sa lecture et en le bousculant à lire le texte: tout part d'une plaisanterie ! Il est à penser que le texte peut-être vu comme un labyrinthe et le titre comme un éclaireur illuminant ses dédales.

Disposition des chapitres

La présentation du bloc textuel constitue un élément important dans l'analyse d'un corpus, la présence ou l'absence de partie ou chapitre nous donne une vue différente du texte à lire. Dans l'analyse qui suit, nous nous questionnerons sur le rôle du découpage textuel dans *La plaisanterie* et les conséquences que génère cet agencement dans les écritures de l'exil.

La Plaisanterie est un roman articulé en sept parties dont chacune a pour titre le nom d'un personnage narrateur. Ces parties sont composées de plusieurs chapitres numérotés. L'histoire du roman est racontée tour à tour par quatre personnages principaux : Ludvik, Helena, Jaroslav, et Kostka. La septième et dernière partie s'élabore autour de trois voix celle de Ludvik, Helena et Jaroslav, de la sorte une narration polyphonique s'instaure. Les parties sont d'une longueur inégale puisque celles de *Ludvik* occupent deux tiers du roman, quant au tiers restant est occupé par les trois autres narrateurs : Jaroslave 1/6 – Kostka 1/9 – Helena 1/18. Cet agencement est relatif à la théorie de Kundera publiée dans son essai *L'Art du roman*[118]qu'il intitule « L'éclairage des personnages ».[119]

[117]Chez le linguiste Romain Jakobson est l'une des six fonctions du langage relative au destinataire. Elle est utilisée par l'émetteur pour que le récepteur agisse sur lui-même et s'influence.
[118] Essai publié en 1986.
[119] Cette théorie sera plus éclairée dans la prochaine partie au chapitre 1 : le personnage.

Le tableau suivant résume se découpage textuel adopté par Milan Kundera dans son roman *La plaisanterie*. Il englobe le nom des parties, le résumé de chacune d'elle, ainsi que le nombre de chapitres et de pages.

Noms des parties	**Résumé de chaque partie**	**Nombre de chapitres**	**Nombre de pages**
Partie 1 **LUDVIK**	La première partie du roman s'ouvre avec Ludvik, revenu dans sa ville natale dans un objectif qui n'est pas très clair.	01	**14 pages** (P13→ P25).
Partie 2 **HELENA**	Helena renoue avec son amour de jeunesse Ludvik et se prépare à le retrouver en Moravie le temps d'un week-end en amoureux. Elle fait aussi le point sur sa vie de femme mariée et son attachement au parti communiste	03	**16 pages** (P29 → P43).
Partie 3 **LUDVIK**	Ludvik revient sur sa jeunesse à l'université et au sein du parti communiste. Il évoque aussi sa relation avec une jeune femme prénommée Marketa et allègue sa plaisanterie qui lui coutât ses études et sa place au parti, ainsi que son incorporation de force au service militaire. Lors de ses rares sorties, il fit la connaissance d'une jeune femme au nom de Lucie qu'il fréquenta pendant plusieurs mois avant qu'elle ne disparaisse sans laisser de traces.	14	**139 pages** (P47→ P184).
Partie 4 **JAROSLAVE**	Jorslav raconte son ancienne vie en Tchéquie et étale sa culture musicale. Il cite sa relation avec Ludvik qu'il n'apprécie point.	10	**54 pages** (P189 → P242).
Partie 5 **LUDVIK**	Ludvik pense à Lucie et la cherche dans ses souvenirs. Il retrouve Héléna, celle à qui était	05	**62 pages** (P245→

	destinée sa plaisanterie qui a dû payer de lourdes conséquences. Les deux amants seretrouvent en intimité, mais Ludvik rongé par la vengeance, il joue avec les sentiments d'Héléna éprise de lui.		P305).
Partie 6 **KOTSKA**	Kotska raconte sa rencontre avec Ludvik et décrit l'amitié qu'ils entretenaient. Il revient sur sa foi chrétienne qui arrangeait le parti axé sur le socialisme, même s'il devait le quitter et s'installer dans une ferme d'état où il rencontra Lucie. Il aida la jeune femme à s'en sortir.	20	**52 pages** (P309 → P360).
Partie 7 **Ludvik, Joslav et Helena**	Les voix des personnages sont entremêlées. Ludvik regrette sa vengeance et assiste à la fête de la chevauchée des rois. Héléna rate sa tentative de suicide. Jaroslave s'écroule en plein spectacle foudroyé par une crise cardiaque.	19	**93 pages** (P363 → P455).

Ainsi, comme le démontre le tableau ci-dessus, le roman « La plaisanterie » est composé de plusieurs parties contenant plusieurs chapitres, consacrés chacun aux quatre personnages principaux et aux événements qui les unissent. Le récit se déploie sur une durée de quatre jours mais raconte une période de vie qui s'étend de 1948[120] à

[120] 1948 : du 17 au 25 février 1948 date qui renvoie au « coup de Prague », le nom donné à la prise de contrôle de la Tchécoslovaquie par le Parti communiste tchécoslovaque, avec le soutien de l'Union soviétique, aboutissant au remplacement de la Troisième République par un régime communiste. Les historiens tchèques parlent en tchèque de « Février 1948 ». Pendant la période socialiste, le terme « Février victorieux » était le terme officiellement employé pour décrire ces événements.

1968[121]. Aussi, ce procédé agrée d'arborer une histoire se déroulant à la même époque mais sous différents angles. Les destins s'entrecroisent, les êtres vivent dans leur bulle et travestissent les actions et les sentiments suivant leur monde.

L'auteur exile chacun des personnages de la narration et non de l'histoire, puisqu'ils prennent la parole à tour de rôle afin de narrer les mêmes actions avec leur dissemblable point de vue. Les quatre personnages ont vécu des événements similaires, lors de la même période, dans un même lieu, mais leur perception différente de l'histoire se dessine à nous comme s'ils avaient exilé leurs âmes sans leurs corps.

Milan Kundera fait le choix de raconter son monde d'émigré, sa vie d'exilé, son histoire à travers l'écriture d'un passé pour construire un avenir, or, il tresse admirablement la critique du régime communiste qui fut le premier à le renier et entrelace étonnamment des réflexions sur divers thèmes comme l'amour, l'amitié et la trahison, en enchevêtrant en permanence tragédie et comédie.

II.2.1.2. L'ignorance

Le roman *L'ignorance* de Milan Kundera, paru en 2003, s'inscrit dans le deuxième volet de ce qui est baptisé le cycle français. Ainsi, il est le troisième roman de l'écrivain écrit directement en langue française. Dans cette œuvre, Milan Kundera aborde le thème du retour au pays natal puisque les deux personnages principaux, Joseph et Irena, sont des émigrés tchèques (Irena en France et Joseph au Danemark) qui, après vingt ans d'exil et suite à la chute du communisme, rentrent au pays. Il est tout particulièrement

[121] 1968 : « Le Printemps de Prague » débute le 5janvier1968, avec l'arrivée au pouvoir du réformateur Alexander Dubček et s'achève le 21 août 1968 avec l'invasion du pays par les troupes du Pacte de Varsovie. Alexandre Dubček, qui devient premier secrétaire du Parti communiste tchécoslovaque (P.C.T.) en janvier 1968, engage une série de réformes libérales. Le 5 mars, la censure est supprimée. En avril est accepté le principe d'un « socialisme à visage humain ». Des écrivains emprisonnés pour délit d'opinion sont libérés. À deux reprises, le premier secrétaire du Parti communiste de l'Union soviétique, Leonid Brejnev, exige une modification de la ligne du P.C.T., mais Dubček, très soutenu par la population, s'y refuse. Dans la nuit du 20 au 21 août 1968, les troupes du pacte de Varsovie entrent en Tchécoslovaquie ; en dépit de quelques gestes spectaculaires, la résistance tchèque n'est que passive. C'est la fin du Printemps de Prague.

question de la difficulté de ce retour car les deux protagonistes sont partagés entre la douleur de l'exil et l'amour qu'ils portent à leur terre d'accueil.

Le titre

La première question que l'on pourrait se poser concernant ce roman de Milan Kundera est pourquoi avoir choisi d'intituler ce roman « *L'ignorance* » ? , une œuvre dont le thème principal est l'exil avec le ressenti du déracinement et le goût amer de l'abandon. Le choix du titre de ce roman est périphérique car le rapport du titre à l'œuvre est énigmatique, mais l'auteur de ce roman nous apporte une réponse claire à notre question, puisqu'il introduit dans les différentes scènes narratives du roman plusieurs réflexions linguistiques, historiques et littéraires afin d'éclairer le récit et affairer la réfraction de son lecteur. Effectivement, il commence par engager une explication sur qu'est-ce que le mot nostalgie et son lien avec le mot retour :

> Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (nostalgie, *nostalgia*) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : *anoranza,* disent les Espagnoles ; *saudade,* disent les Portugais[122].

Par la suite, Milan Kundera définit le mot nostalgie dans plusieurs langues européennes et démontre le sens qu'il prend de chacune d'elles pour s'arrêter au latin, qui fera le lien entre le mot *nostalgie* et le mot *ignorance* :

> En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar (*avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorer*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance.[123].

[122] KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed. Gallimard, Paris 2003, page 10-11.
[123]Ibid. P12.

L'exilé souffre de l'ignorance de ce qui se passe dans son pays, il vit par procuration les désillusions et les malheurs qui frappent sa terre natale. L'ignorance demeure ce décalage entre la réalité et la perception de cette réalité, elle est aussi la conséquence d'une illusion, d'un fait avéré de ne pas savoir : « Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin et je ne sais pas ce qui s'y passe[124]. ».

Ce roman se propose d'explorer non seulement la souffrance et le supplice occasionnés par l'ignorance du devenir de son pays, mais aussi de ce que nous avons oublié des autres et ce qu'ils ont oublié de nous. Rappelons que lorsque Josef- l'un des deux personnages principaux- rencontra Irina -second personnage principal- à l'aéroport, il ne la reconnait pas et ignore qui peut-elle être. Il fait semblant de se rappeler d'elle, elle qui était autrefois amoureuse de lui, le reconnait tout de suite et ignore qu'il ne sait pas qui elle est. Les personnages de ce roman se croisent et se décroisent l'un dans l'ignorance de l'autre.

Suivant la définition du dictionnaire *Le Larousse* le titre est une : « *Inscription en tête d'un livre, d'un chapitre, pour en indiquer le contenu* », ce titre *L'ignorance* est censé annoncer aux lecteurs le contenu du texte qu'il annexe: l'état d'âme et les désillusions qui assignent le narrateur de cette œuvre.

Il faut le dire que Milan Kundera est l'un de ces écrivains qui ont ce don de résumer en quelques mots une situation, c'est pourquoi le titre de son roman *L'ignorance,* supposé être élémentaire, est en réalité énigmatique puisqu'un lecteur qui n'a pas connu le déracinement ne le reconnait qu'à travers l'histoire du personnage épique d'Ulysse, le plus grand nostalgique des temps.

En effet, Kundera évoque l'histoire de ce personnage légendaire dans ce roman en soulevant le thème du Grand Retour à la manière d'Ulysse qui retrouve sa patrie après vingt ans d'exil, tout comme les personnages de ce roman.

[124] Ibid. P12

L'ignorance marque le roman du début jusqu'à la fin, mais de quelle ignorance s'agit-il ? L'ignorance de ceux qui sont restés au pays et ou l'ignorance de ceux qui ont émigré en terre d'exil. *Iréna* et *Josef* vont tenter le Grand Retour d'exil et de renouer avec leur ancienne vie, mais le retour va s'avérer difficile car ils doivent faire face à l'ignorance de leurs propres souvenirs, ils sont deux exilés sans identité, ils sont des tchèques qui se sentent étrangers dans leur propre pays « *des êtres déracinés* ».

Josef embarrassé, ne retrouve aucuns souvenirs, son village s'est métamorphosé, sa famille a changé et ses amis ont disparu. Quant à *Irena,* qui a gardé une image parfaite de ses amies et leur lien affectif, est déçue car elles la voient comme une émigrée.

Personne ne reconnait celui qui revient, tout comme celui qui revient ne retrouve ceux qu'il a quitté : « C'était une conversation bizarre, dira Irena après avoir retrouvé ses anciennes amies [...] Moi, j'avais oublié qui elles avaient été; et elles ne s'intéressaient pas à ce que je suis devenue. ».

L'Ignorance est un roman imprégné de déception, il évoque l'identité, la mémoire, le temps, les souvenirs, le retour, la nostalgie, des concepts fondamentaux assemblant le champ lexical de l'exil. Ce titre porte le sens de l'œuvre puisqu'il traduit le message de l'auteur et il agit sur le lecteur comme un aimant.

Ce titre, tout comme son contenu, est une boutade de l'auteur aux français qui estiment connaitre les maux des exilés avant qu'ils ne puissent dire leurs souffrances. Mais aussi, une réponse à ceux restés au pays qui ignorent tout de la vie en exil. L'émigré est dépaysé et tourmenté, il ne peut aller de l'avant. Il vit enfermé dans les souvenirs et la nostalgie, en essayant d'héler le temps d'avant et de regretter que plus rien ne soit comme autrefois. Alors, il quitte et abandonne tout ce qui lui rappelle son pays natal et surtout l'exil avec tout ce qu'il l'a accompagné comme souffrance. Il balaye tout son passé pour se construire un avenir et devenir un être neuf.

L'exilé fait de sa nouvelle vie une perspective sans retour, comme rien n'est plus comme hier, il ne se sacrifierait plus pour sa terre natale puisqu'il en adopte une autre, seul l'éloignement et la nostalgie lui restent.

Disposition des chapitres

Le chapitre est ce phénomène extérieur à l'œuvre et acolyte à la lecture, il est vu également comme un simple amas textuel mais reste le découpage le plus spécifique d'un roman et ce, même si généralement le lecteur alloue peu d'importance à la fragmentation en livre : tomes et chapitres. Nonobstant, chaque arrêt agrée au lecteur de se reposer et lui permet de scinder sa lecture en petites doses égales en fonction du temps qu'il dispose.

Le roman *L'ignorance* développe une intrigue commodément résumable. L'agrégation thématique et la narration y sont condensées en cinquante trois (53) chapitres sans titres. Les onze (11) premiers chapitres appartiennent à Irena, au chapitre treize (13) Josef prend la relève et devient la voix principale jusqu'au chapitre vingt-et-quatre (24). Ces cinquante trois chapitres ne portent pas de titres, ils sont numérotés et se suivent automatiquement.

Le passage d'un chapitre à un autre n'est point marqué d'un blanc, mais plutôt par le changement de voix des deux personnages principaux. Ces chapitres sont de longueurs différentes, chacun d'eux forme une petite histoire qui participe à faire progresser l'intrigue. Ainsi, la longueur d'un chapitre dépend de la fonction qu'il a à accomplir, celle-ci une fois remplit, l'auteur passe au chapitre suivant.

Le chapitre premier de ce roman s'étend sur trois pages et présente le personnage principal d'*Irina* en évoquant l'idée du retour au pays natal. Les chapitres qui suivent, s'étalent sur cinq pages et demi pour l'un et six pour l'autre (de la page 9 à la page 14 chapitre 2 / de la page 15 à la page 20 chapitre 3) et présentent trois mots clés du récit : *Le retour, la nostalgie* et *l'ignorance*. Ils évoquent également le mythe d'Ulysse et l'Histoire de la Tchécoslovaquie. Ainsi, Milan Kundera se détache de l'histoire du

récit lors du deuxième chapitre et revient à l'Histoire au troisième chapitre, pour apporter des éclaircissements à ce qui va suivre dans les parties ultérieures.

Le tableau qui suit retrace tous les chapitres du roman *L'ignorance*, avec le résumé de chaque partie et le nombre de pages sur lesquelles s'étalent les chapitres.

Nombre de chapitres	**Résumé du chapitre (des chapitres)**	**Nombre de pages**
Chapitre 4	Les rêves-cauchemars d'Irina et son désir de retourner en Tchéquie marqué par un courant de nostalgie.	3 pages (p 21 à la p 23).
Chapitre 5	La rencontre d'Irina avec sa mère qui vient de Tchéquie après 20 ans de séparation.	7 pages (p 23 à la p 29).
Chapitre 6 &7	La présentation du personnage de Gustaf, l'amant d'Irina, le prélude de leur histoire d'amour et le désir de Gustaf de s'installer à Prague la ville natale d'Irina.	C6= 5 pages (p 29 à la p 33). C7= 6 pages (p33 à la p 37).
Chapitre 8	Le premier retour d'Irina à Prague qui s'avère être difficile avec l'achat d'une robe qui la replongea dans des souvenirs lointains et douloureux.	5 pages (p37 à la p41).
Chapitre 9	A la découverte de l'Odyssée et du mythe d'Ulysse et sa relation avec le retour.	3 pages (p41 à la p43).
Chapitre 10	La rencontre d'Irina avec ses anciens amis restés à Prague lors de la Révolution de Velours.	5 pages (p43 à la p47).
Chapitre 11	La présentation du personnage de Milada, une ancienne amie d'Irina (et de son mari Martin) et la confession de cette dernière sur la difficulté du retour.	8 pages (p48 à la p 55).
Chapitre 12	La rencontre d'Irina avec Josef à l'aéroport de Paris où ils échangent quelques mots et se promettent de se revoir à Prague.	4 pages (p55 à la p 58).

Chapitre 13& 14	Le retour de Josef (second personnage principal) à Prague après 20 ans d'exil. Il évoque sa visite de la ville qui le conduit au cimetière sur la tombe de sa mère.	C13=4pages (p 59 à la p62). C14= 5pages (p63 à la p67).
Chapitre 15	Les retrouvailles de Josef avec son frère dans leur ancienne maison.	2 pages (p 67 à la p 68).
Chapitre 16, 17& 18	Les souvenirs de Josef qui se bousculent dans sa tête et un goût de nostalgie l'envahit après sa visite à la maison familiale tenue par son frère.	C16=4pages (p68 à la p71). C17=5pages (p72 à la p76) C18=5pages (p76 à la p 80).
Chapitre 19, 20 & 21	Josef se remémore sa vie ancienne en Bohême et évoque les raisons de son départ de Tchéquie.	C19=4pages (p81 à la p84). C20=4pages (p84 à la p86) C21=4pages (p66 à la p 90).
Chapitre22	L'histoire de la jeune fille tchèque à l'oreille coupée.	6 pages (p 90 à la p 95).
Chapitre 23 & 24	Josef face à ses souvenirs de jeunesse notamment ceux d'une jeune fille qui l'avait autrefois aimée.	C23=3pages (p95 à la p97). C24=5pages (p98 à la p102).
Chapitre 25	Josef évoque ses années à l'université et au parti communiste en compagnie de son ami N.	7 pages (p102 à la p108).
Chapitre 26 &27	Irina évoque sa relation avec son amant suédois Gustaf et se rappelle de sa première rencontre avec Josef à Prague vingt ans plus tôt.	C26=6pages (p109 à la p114). C27=5pages (p114 à la p118).
Chapitre 28, 29 & 33	Retour sur l'histoire de la jeune fille à l'oreille coupée avec des détails qui se précisent au fur et à mesure de la narration se fait.	C28=4pages (p118 à la p121). C29=6pages (p121 à la p126) C33=4pages (p135 à la p138).

Chapitre 31 & 32	L'histoire du poète Jonas Hallgrimsson, racontée par Josef et qui réveille le douloureux souvenir de la mort de sa mère et celui de sa femme.	C31=4pages (p128 à la p131). C32=5pages (p131 à la p135).
Chapitre 34 & 35	Réflexion de Josef sur le grand retour au pays natal, sur l'exil, le grand amour et la mémoire.	C34=4pages (p138 à la p141). C35=6pages (p141 à la p146).
Chapitre 36	Josef se remémore la vie vécue auprès de sa femme avant sa mort dont il continue à honorer la mémoire.	7 pages (p146 à la p152).
Chapitre 37	Irina déambule dans les rues de Prague à laquelle elle fait enfin les adieux qu'elle n'a pas réussit à faire vingt ans plus tôt.	8 pages (p152 à la p159).
Chapitre 38	Josef erre dans les rues de la Bohême à la recherche de quelques heureux souvenirs qui le rattacheraient à son pays d'origine. Il évoque l'Histoire de la Tchéquie et le patriotisme de son peuple.	5 pages (p160 à la p164).
Chapitre 39	Réflexion sur le présent et l'avenir de l'homme et la mémoire du musicien allemand Arnold Schonberg.	5 pages (p165 à la p169).
Chapitre 40	Irina révèle son étroit rapport avec la musique qui lui rappelle son défunt mari Martin et cite Arnold Schonberg.	4 pages (p169 à la p172).
Chapitre 41 & 42	Josef rencontre son ami de jeunesse N à Prague. Josef se rappele de sa femme décédée et réalise que s'il reste à Prague, la mémoire de sa femme disparaitrait.	C41=8pages (p172 à la p179). C42=4pages (p180 à la p183).
Chapitre 43	Les retrouvailles d'Irina avec son amie tchèque Milada lui permet d'évoquer quelques épisodes de la vie à Prague avec son mari Martin et sa décision d'émigrer.	7 pages (p184 à la p190).
Chapitre 44 & 45	Irina retrouve Josef à son hôtel pour déjeuner où ils s'échangent leur expérience d'émigrés et leurs sentiments à l'issue de leur retour en Tchéquie.	C44=5pages (p191 à la p195). C45=4pages (p196 à la p199).

Chapitre 46 & 52	La révélation de Milida qui fut la jeune femme à l'oreille coupée.	C46=4 pages (p199 à la p202). C52=3 pages (p220 à la p222).
Chapitre 47	Irina et Josef discutent sur le livre L'Odyssée avant de se livrer l'un à l'autre.	5 pages (p203 à la p1207).
Chapitre 48 & 50	Gustaf cède aux avances de la mère de sa compagne Irina.	C48= 5pages (p208 à la p211). C50=5 pages (p215 à la p219).
Chapitre 49	Irina découvre que Josef ne se souvient pas d'elle.	5 pages (p211 à la p215).
Chapitre 51 & 53	Josef laisse Irina endormie dans la chambre d'hôtel, se rend à l'aéroport et quitte la Tchéquie pour le Danemark.	C51=2pages (p219 à la p220). C53=3pages (p222 à la p224).

Dans ce roman les micro-chapitres qui s'étalent sur deux et trois pages, sont au nombre de six (06). Ils accordent une certaine cadence au récit même si la lecture est morcelée et peu plaisante d'autant plus que le dernier chapitre, qui clôture ce roman, s'étend sur seulement trois pages, chose que l'on s'attend le moins d'une fin de récit ardent. Ceci traduit le ressenti de l'écrivain d'être las de ressasser tout le long de son roman, à travers ses 53 chapitres, les sentiments de regret, de tristesse et de solitude qui envahissent sans cesse ses personnages exilés depuis vingt ans et contraints au Grand Retour. La nostalgie les accompagne dans chaque pas qu'ils font, dans chaque geste qu'ils entament et dans chaque mot qu'ils prononcent.

II.2.2. Au seuil de l'œuvre rahimienne

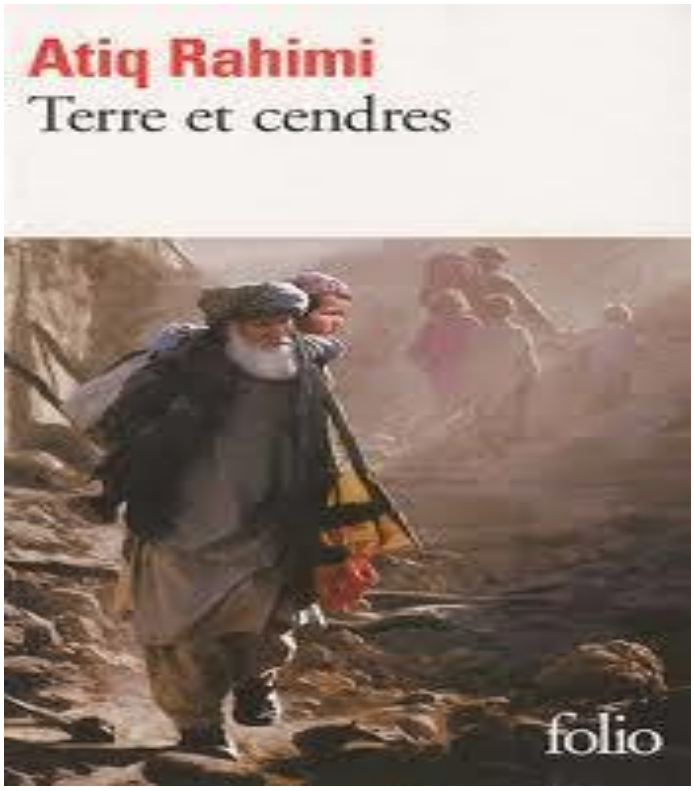
Après avoir procéder à l'analyse paratexuelle des œuvres kundérienne, il est logique pour notre travail d'étude comparative de procéder également à une analyse paratexuelle des œuvres d'Atiq Rahimi, qui constituent la seconde partie de notre corpus.

Pour ce faire, nous examinerons d'abord la première de couverture du roman *Syngué Sabour, pierre de patience* afin d'interpréter le sens de l'illustration de ce livre. Nous tenterons ensuite de parcourir la résonnance des titres des deux romans pour le décodage du récit. Pour finir, nous explorerons la disposition des chapitres qui se présentent à nous sous différentes formes.

Première de couverture

Dans la première de couverture du roman *Terre et cendres*, nous allons aborder l'illustration qui est non seulement le premier contact visuel avec le lecteur, mais aussi un atout majeur qui souvent renforce la valeur symbolique du titre, du fait qu'elle le traduit.

Terre et cendres est le premier roman d'Atiq Rahimi écrit initialement en persan en 1999, traduit et publié en langue française en 2000 chez les éditions *P.O.L*. L'exemplaire que nous avons sous la main appartient aux éditions *folio*, imprimé en 2010 et dont l'illustration en première de couverture est l'image d'un vieil homme, portant sur son dos un petit garçon, tout en marchant sur des décombres. Rappelons que *Terre et cendres* est le récit d'un vieillard, accompagné de son petit fils, il quitte son village -détruit par les bombardements au cours de la guerre contre l'Union Soviétique- et part à la recherche de son fils exilé dans les mines, afin de lui annoncer le triste sort de sa famille.



Terre et cendres, roman, illustration en couleur, 2000

Cette illustration est une photographie prise sur le tournage du film *Terre et cendres,* adapté au cinéma par l'auteur de ce roman en 2005. On entrevoit dans l'image de présentation de l'œuvre un vieil homme portant sur son dos un petit garçon âgé de quelques années (trois ou 4 ans). Les deux personnages sont visiblement fatigués et perdus. Le vieillard porte une tenue traditionnelle afghane aux couleurs sobres, un turban sur la tête et un petit sac sur le côté. Quant au petit garçon épinglé au dos de son grand-père, il s'accroche de force à lui. Le vieil homme à l'air de marcher en avant car son pied gauche (à droite sur l'image) est levé pour effectuer un pas en avant. En guise de toile de fond de cette illustration, nous avons un paysage détruit, un lieu chaotique nimbé d'halos de poussières. L'image impose aussi le regard affligé du vieux *Dastaguir* et ses pensées tourmentées et accablées ; une image poignante qui traduit la souffrance tant physique que morale.

Le corps du personnage principal *Dastaguir* dans ce récit, fait le choix de s'exiler moralement et physiquement après la tragédie qui a bouleversée le court tranquille de sa vie et de celle de sa famille. Un exil physique puisque son premier réflexe est de quitter son village bombardé, il refuse de rester, après avoir tout perdu, pour tout recommencer. Un exil moral car il fait le choix de taire sa souffrance le temps de retrouver son fils exilé dans les mines sans père ni repères.

Cette illustration traduit tant de sentiments ressentis par le lecteur qui pose un premier regard sur le roman *Terre et cendres* et qui se presse de découvrir l'histoire, certainement d'un vieil homme accompagné d'un enfant comme il est visible sur l'image. En rattachant le titre « *Terre et cendres* », la *terr*e renvoie à la patrie et aux racines et *cendres* est lié à la fin et à la mort : tous les deux sont relatifs à l'Homme.

Aussi, les éditeurs ont inséré un petit texte sur la première de couverture qui informe le lecteur que ce roman a été porté à l'écran par l'auteur lui-même et qu'il a obtenu un prix cinématographique. Cette information pourrait surprendre le lecteur et lui permettre de porter un jugement positif sur l'œuvre car être primé au cinéma est une valeur sûre de la qualité de l'œuvre. Bien entendu, le lecteur est amené à réfléchir sur le déroulement de l'histoire, sur la suite et à vouloir découvrir ce vieil homme.

Titre et dédicaces

Le choix du titre du premier roman d'Atiq Rahimi, *Terre et cendres* n'est point inopiné. Pour un romancier exilé le mot « ***terre*** » est très significatif, avec une perception profonde et personnelle. Quant au mot « ***cendres*** », écrit au pluriel, il a un effet à double sens, un sens propre à la vie de Rahimi l'homme afghan et un sens particulier à Rahimi l'écrivain . Il est clair que les mots « ***terre*** » et « ***cendres*** » ne font l'objet d'aucune citation spécifique dans le texte, toutefois ils posent le décor de l'histoire du roman, puisque ce dernier retrace le récit d'un homme ravagé et d'une terre violée, pillée et incendiée.

Le mot « ***terre*** » dans le dictionnaire *Le Larousse*, signifie : « *L'élément solide qui supporte les êtres vivants et leurs créations, et où poussent les végétaux ».* Dans cette définition plusieurs termes éclairant le mot « ***terre*** » nous percutent comme le mot ***Solide*** synonyme de force, la force de cette terre qui résiste et perdure. Le mot ***supporter*** synonyme de porter, soutenir ou encore de tenir. L'expression ***êtres vivants*** renvoie aux organismes qui peuplent notre planète terre (hommes, animaux et plantes). Le mot ***être*** renvoie à soi et le mot ***vivant*** est égale à existant.

Étymologiquement parlant, en langue française « ***Terre*** » s'apparente à *Terra*, déesse romaine de la terre conforme à la *Gaïa* de la mythologie grecque. Cette divinité de la terre est apparue à la naissance du monde, symbolisant la nature, la terre fertile et le cycle des saisons. Elle était imminente dans la civilisation gréco-romaine, puisque son nom indique aisément « Terre Mère », elle est la mère de toutes choses. Cette divinité a de nombreuses descendances dont des divinités primordiales d'autres mineures, des Titans et des Titanides, des divinités maritimes et agrestes ainsi qu'à des peuples.

Elle fait jaillir toutes les genèses de la terre mais les rappelle aussi à elle le moment venu, pour qu'elles puissent subséquemment avoir une vie nouvelle. La terre est l'attachement, les racines et la mort. Certes, grâce à sa bonté le cycle *Vie-Mort-Renaissance* peut subsister. Cette déesse suprême et majestueuse qui s'imposait aux dieux eux même, e s'imposait à l'homme qui lui confie ses morts, ainsi elle nous nourrit et nous la nourrirons après notre mort, elle deviendra notre dernier refuge tout en renouvelant l'existence des êtres vivants. Cette déesse mère et nourricière est protectrice des serments, un serment que le personnage du vieil homme *Dastaguir* a fait à son fils de veiller sur sa famille en son absence, chose à laquelle il a failli.

Le mot « ***cendre*s** », écrit au pluriel, désigne les restes, les débris consumés par le feu ou par ce qui est comparé au feu. La cendre en tant que signe de deuil et de mortification désigne aussi au sens figuré le reste des défunts, elle est *ce qui reste* de ce qui a été vivant. Elle symbolise aussi l'abnégation, la mortification, la destruction et le néant, ce qui nous renvoie impérativement au peu de considération que nous avons de notre existence et à la pauvre condition humaine.

Au XX^{e} siècle, un siècle d'histoire tourmentée, le mot ***cendre*** est devenue un symbole fort d'anéantissement puisque le monde sombra dans le chaos absolu : des villes furent détruites, réduites en cendres par les bombardements et les bombes nucléaires, transformées en poussière, se qui rappelle la mort et l'extermination.

Toutefois, dans certaines cultures la ***cendre***, notamment humectée, a un pouvoir de renaissance comme dans la culture indienne où des insectes recouvrent leurs corps de cendres humides qui consistent en la nourriture du dieu du feu. Aussi, la vie prend un autre sens, puisqu'elle incarne désormais le renouvellement de la terre comme il se fait dans certaines régions du monde, où avant de semer les graines, on versait de la ***cendre*** afin de fertiliser le sol, la ***cendre*** devient ainsi protectrice et purificatrice de la terre.

De la sorte, les mots ***terre*** *et* ***cendre*** sont étroitement liés : la ***terre*** qui incarne la vie et la cendre qui représente la mort, peuvent inverser de rôles puisque la ***terre*** peut embrasser la mort et la ***cendre*** redonner l'existence. Rappelons aussi que dans ce roman *Terre et cendres,* la mort a déjà frappé, lorsque *Dastaguir* a perdu toute sa famille lors d'un bombardement, en dépit de ses souffrances et de sa douleur, le vieil homme résiste afin de partager son anéantissement, pour faire le deuil de sa famille et de son village ensevelis sous la terre.

L'errance du personnage principal au milieu des décombres et des débris, sur cette terre en ruine, la terre qui incarne ses racines et ses origines, est un spectacle de désarroi qui nous lit à ce personnage attachant et à l'auteur. L'exil devient le refuge de leurs maux, l'exutoire de leurs blessures existentielles et l'asile de leurs souvenirs douloureux.

La dédicace

La dédicace est une épître ou un simple exergue installé par un auteur en tête d'un livre. Elle consiste à rendre hommage à une œuvre ou à une personne avec le soutien d'une autre personne illustre. Cette inscription n'est pas définitivement liée à l'œuvre comme le souligne Gérard GENETTE dans *Seuils: «Un auteur peut en effet, toujours (...) supprimer ou modifier une dédicace d'œuvre lors d'une nouvelle édition. »*[125]. Dédier son travail à une personne c'est lui témoigner son affection et sa gratitude, ou parfois son attachement lorsqu'il s'agit des membres sa famille.

A l'accoutumé, la dédicace suscite la curiosité du lecteur qui se demande quel est cet autre à qui est dédié ce roman et pourquoi l'auteur a arrêté son choix sur ces personnes souvent méconnues. La dédicace a pris son élan au XX° siècle, puisque aux siècles précédents énormément de dédicaces avaient un caractère vénal, elles étaient adressées aux rois, à des hommes politiques ou biens à des mécènes pour avoir leurs faveurs. D'autres écrivains ont même avili leurs œuvres pour les faveurs de leurs protecteurs. Mais le XX° a considérablement soutenu la littérature en libérant la parole des auteurs et en les délivrant des lois régies par les maîtres prédécesseurs des belles-lettres. Ainsi, aujourd'hui, un écrivain est libre dans le choix de ses écrits, de son écriture et dans l'âme qu'il donne à son œuvre.

[125] GENETTE Gerard, *Seuils,* Seuil, Paris, 1987. p 129.

Dans *Terre et cendres*, la blessure est mise en représentation dès la *dédicace,* celle-ci s'adressant à la mémoire du père de l'auteur et aux autres pères :

A mon père
Aux autres pères
La guerre a volé leurs larmes

La dédicace d'Atiq Rahimi dans *Terre et cendres* relève de l'ordre de l'intime puisqu'elle est adressée à son père, qui après avoir été arrêté et torturé, Rahimi décide de quitter l'Afghanistan pour s'exiler en France. Cette dédicace de l'auteur est un remerciement et un témoignage d'admiration à celui qui a été son mentor et son soutien perpétuel, y compris dans ses démarches d'exil. A travers le récit de vie du vieux *Dastaguir,* un vieil homme afghan perdu dans sa douleur et seul dans son chagrin, on établit un rapprochement entre le père de l'auteur et son personnage. Atiq Rahimi laisse derrière lui un père aimant après son exil et le personnage du vieux *Dastaguir* se lance à la recherche de son fils exilé dans les montagnes, ce qui explique la deuxième partie de cette dédicace : *Aux autres pères*.

Lorsque l'écrivain épuise tout au fond de son âme les mots justes et sincères pour rendre hommage à une personne à qui il dédie toute une œuvre, parfois même l'œuvre de sa vie, il sacralise non seulement l'objet de sa dédicace mais son œuvre aussi. Ce qui nous renvoie au caractère sacré de la dédicace, puisqu'à l'origine ce mot désigne la consécration d'une église, d'un temple ou d'un lieu de culte, de la sorte, on ne peut négliger la portée de ce témoignage.

Atiq Rahimi nous présente sa dédicace comme une enveloppe contenant le sujet de son roman où la mort, le deuil, le silence et les atrocités de la guerre s'entrecroisent et s'entrechoquent. Il s'identifie à son personnage principal, le vieux *Dastaguir,* a qui il donne une âme. Ainsi, le grand-père se remémore ses souvenirs d'en temps avec leurs joies et leurs peines et inopinément la douloureuse réalité surgit de nulle part. Tout comme l'exilé qui vit avec ses chers souvenirs du pays natal et dont la réalité le

rattrape continuellement. Pour l'auteur rendre hommage à son père et à tous les autres pères rescapés de l'enfer, ces pères dont le destin semble obscur, un destin de drames et de larmes, *ces larmes que la guerre leur a volé*, semble tout à fait légitime.

L'exilé ce survivant de la vie et qui vit avec le sentiment de culpabilité, d'avoir quitté et non su résister, d'avoir laissé derrière lui sa famille et ses attaches, sa patrie et ses repères, se retrouve avec le bagage lourd de son histoire, un bagage lourd à porter, l'écrire semble la seule allégeance et délivrance de ce poids.

Le découpage textuel

Lorsqu'un écrivain décide d'inclure ou non un chapitre ou plusieurs dans son livre, lorsqu'il fait le choix de les allonger ou de les raccourcir, de leurs allouer un nom ou de les laisser dans l'anonymat, ses choix auront un effet décisif sur l'écriture de son roman et sur la conception de son lectorat.

Terre et cendres est un roman dont l'histoire s'étale sur quatre-vingt-onze pages (91), ainsi il est un roman court ce qui pourrait expliquer, à première vue, l'absence totale de chapitre, comme si le roman était constitué d'une histoire unique dont on hâte la narration. Même si *Terre et cendres* est bref, il multiplie les intrigues et les péripéties, rien n'enlève à ce roman la passion et la sensibilité qu'il dégage, il cherche avec sa brièveté à marquer son temps, une brièveté poignante d'émotion.

L'absence de chapitre dans ce roman lui donne la forme d'un bloc, or la lecture de ce texte n'est pas ennuyeuse ni lourde, encore moins déplaisante ou pénible. Quand on installe les personnages, on plante le décor, on met en place l'intrigue, on se connecte avec le récit, l'immersion de la vie à ce livre devient cette jouissance tant espérée, en tant que lecteur encré dans l'univers littéraire, un univers souvent traducteur du monde réel.

Rappelons que chaque chapitre-pour une écriture classique- est construit tel un roman dans un autre, bien entendu avec une entrée en matière qui contribue à construire un allongement saisissant. Il n'est pas aisé d'imaginer un roman sans chapitres car ils sont parfaitement attendus par les lecteurs qui organisent leurs lectures selon le temps qui leur a été assigné. Mais l'absence de chapitre ne doit pas être un frein à la lecture, il suffit de bien alimenter son histoire.

Terre et cendres est le premier roman d'Atiq Rahimi et ce roman est un hommage rendu de l'auteur à son père, aux autres pères et à sa terre, il est aussi un témoignage de l'atrocité de la guerre subie par l'auteur lui-même, pas ses deux familles : parents et patrie. L'écriture devient pour l'auteur exilé depuis 1984 en FRANCE une évidence après tant d'année d'errance, de solitude, de peine, en occurrence seize ans d'exil puisqu'il publie *Terre et cendres* en 2000. Ce roman supposé être un cri d'alarme à l'humanité entière de ce qui se passe en Afghanistan, il est avant tout un *vide cœur,* puisque Atiq Rahimi libère sa parole et celle de son peuple dans un roman de quatre-vingt-onze pages où chacune renferme une émotion, un sentiment d'un patriote qui quitte sa patrie pour l'espoir d'une meilleure vie, pour lui et pour autrui. Le thème principal du récit est l'errance d'un exilé dans son propre pays et qui cherche son fils lui même exilé dans une mine, tout cela imaginé par un auteur qui a connu et vécu l'exil.

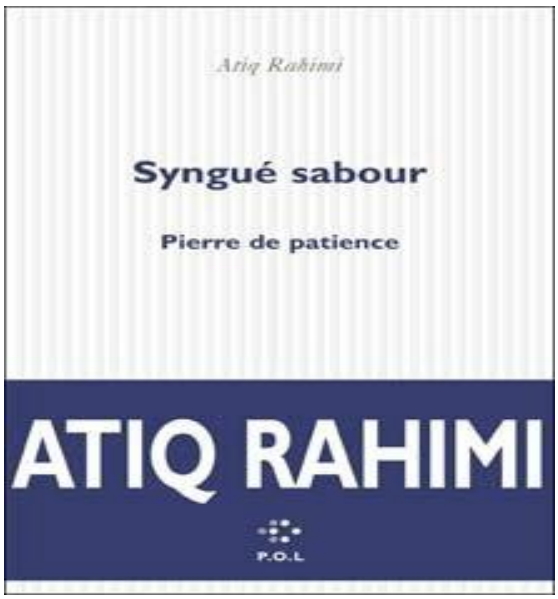
En somme, les choix que l'auteur entreprend en tant qu'écrivain en arrêtant d'inclure ou non des chapitres, de leurs attribuer une certaine longueur, de les exposer d'une certaine façon, auront un impact capital sur la forme d'un roman et sur la manière dont celui-ci est perçu

II.2.2. 2. Syngué sabour Pierre de patience

Le titre

Syngué sabour Pierre de patience est le titre du premier roman d'Atiq Rahimi écrit directement en langue française. Avant d'entamer la lecture de ce livre, son titre attire l'attention, attise la curiosité et suscite intérêts et questionnements sur le contenu du roman : à quoi faudrait que l'on s'attende ?, de quoi parle ce roman ? On imagine l'histoire, les situations, les personnages et même les lieux.

Ce titre est composé de deux parties « Syngué sabour » et « Pierre de patience », aucune forme de ponctuation ne les sépare mais un saut de page, la première partie avec l'expression *Syngué sabour* est écrite en grands caractères sur une première ligne et la seconde partie est rédigée en petits caractères, est sous la partie première.



Première de couverture de Syngué sabour Pierre de patience

Comme le démontre la première de couverture de *Syngé sabour Pierre de patience* (image ci-dessus), lors de sa première publication chez la maison d'édition P.O.L.[126], nous avons un titre et un sous-titre (d'autres maisons d'édition telle que Gallimard suivirent ce même graphisme). Or, le titre *Syngé sabour* est une expression en langue

[126] P.O.L : est une maison d'édition française crée en 1983 par Paul Otchakovsky-Laurens («P. O.-L. »). Le groupe Gallimard en détient 88 %. P.O.L est dirigée depuis 2018, date de la mort de son fondateur, par Frederik Boyer, un écrivain, traducteur et ancien directeur éditorial chez Bayard.

perse composée de deux mots : ***Syngué*** qui signifie **pierre** en français, et ***sabour*** en traduction française indique la **patience**. Ainsi, nous avons un titre écrit en langue maternelle d'Atiq Rahimi et un sous-titre écrit en sa langue d'adoption traduisant littéralement le premier.

Dans ce titre, Atiq Rahimi entrecroise deux langues : le perse et le français, symbole de sa double identité et de sa double appartenance à deux cultures qu'il célèbre et honore dans chacun de ses mots et expressions. Comme ça ne lui suffisait pas de le dire en perse, il fallait le dire en français aussi, pourvu qu'il soit compris de tous. Cette manœuvre de l'auteur donne du cachet à son titre, premier marchand de son roman.

Syngué sabour Pierre de patience est un titre avec un sens intéressant qui amène le lecteur à se documenter sur l'histoire de cet objet. Dans la mythologie perse la pierre de patience est une pierre légendaire qu'on pose devant soi et sur laquelle en verse toutes nos souffrances et nos secrets, la pierre nous écoute et les absorbe jusqu'à ce qu'elle éclate. Ce jour, nous seront délivré et libéré du poids de nos malheurs. Mais Atiq Rahimi, devance le lecteur et lui présente le récit de cette pierre dans un passage de son roman et explique son rôle à travers la parole du personnage principal :

> Tu sais cette pierre que tu poses devant toi … devant laquelle tu te lamentes sur tous tes malheurs, toutes tes souffrances, toutes tes douleurs, toutes tes misères… à qui tu confies tout ce que tu as sur le cœur et que tu n'oses pas révéler aux autres… (…) Tu lui parles et tu lui parles et la pierre t'écoute, éponge tous tes mots, tes secrets, jusqu'à ce qu'un beau jour elle éclate (…) et ce jour là tu es délivré de toutes tes souffrances, de toutes tes peines.[127]

L'introduction tardive et la présence infime de ce titre dans le déroulement de l'histoire, suscite aussi un certain nombre de questions. En effet, ce titre n'est mentionné qu'à la page quatre-vingt-deux (82) et n'est cité qu'à cinq reprises dans le

[127] RAHIMI Atiq, *Syngué sabour Pierre de patience*, Eidition P.O.L, paris 2008, p79.

roman. Cette apparition languissante et cette présence minime dans le texte est un indicateur du rang auquel l'auteur édifie le titre à la catégorie d'indice textuel. Puisque si nous tentons d'établir un lien entre ce titre obscur et le récit de ce roman, rien n'est visible jusqu'aux dernières pages où tout se déploie devant nous lorsque le personnage du mari, qui était cette *Syngué sabour*, se réveille de son sommeil et tue sa femme comme s'il explosait. La pierre de patience représente le personnage du mari inerte tel une pierre, il ne bouge pas et ne réagit à rien même pas aux révélations dévastatrices de son épouse :

> Ces mots surgissent : « Syngué sabour ! ». Elle sursaute, voila le non de cette pierre : « syngué sabour, pierre de patience ! La pierre magique ». S'accroupit auprès de l'homme. « Oui, toi, tu es ma syngué sabour ! (…) je vais tout te dire, ma syngué sabour, tout. Jusqu'à ce que je me délivre de mes souffrances. ». (…) Elle s'agenouille, le fixe de plus près. « Je ne les laisserai pas ! J'ai besoin de toi maintenant, ma syngué sabour ». (page82).

Pourquoi ce titre énigmatique dans son ensemble, prend tant de temps afin d'être cité dans ce roman ? mais surtout pourquoi cette définition esquissée dans ce livre ne se conforme aucunement avec les périphéries de son histoire ?. L'auteur insère dans son roman un passage digne de la définition d'un dictionnaire où l'un de ses personnages explique ce qu'est une pierre de patience :

> (…) maintenant je sais où se trouve cette pierre elle est dans la Ka'ba, à la Mecque ! Dans la maison de Dieu ! Tu sais cette pierre noire autour de laquelle tournent des millions de pèlerins durant la fête de l'Aïd, Et bien ce n'est pas autre chose que cette pierre dont je te parlais… au paradis cette pierre servait de siège à Adam…mais, après que Dieu eut chassé Adam et Eve sur terre ; il l'a fait descendre pour que les enfants d'Adam puissent lui parler de leurs détresses, de leurs souffrances…et c'est cette même pierre que l'ange Gabriel a offerte à Agar et à son fils Ismaël comme oreiller après qu'Abraham eut banni la servante et son fils dans le désert…oui c'est une pierre de tous les malheurs de la terre.[128]

[128] Ibid. p 79 et 80

Ce titre fractionné en deux est comme la vie partagée de l'auteur en exil, le corps en France et l'esprit en Afghanistan. Le sous-titre, écrit timidement en petite taille, est représentatif d'une vie d'exil en France et en exil on n'exhibe pas sa nouvelle vie, cette vie sereine et limpide, on épouse la discrétion. On se tourne perpétuellement vers sa terre natale, il n y a qu'a voir Atiq Rahimi qui plante à nos jours le même décor de l'Afghanistan dans ses romans. Pour rappel ce roman d'Atiq Rahimi le premier écrit directement en langue française, succède à un autre roman *Le retour imaginaire* publié en 2005, un roman écrit dans le silence, avec des images et des mots sourds, il retrace le retour de l'auteur en Afghanistan après plus de vingt ans d'exil. *Syngué sabour Pierre de patience*, comme son nom l'indique est le livre de la patience, la patience face à l'enfer de la guerre, la patience face à la cruauté de l'ennemi ou de la vie. La patience aussi de la femme afghane devant son mari et la société. Mais avant tout, il est la patience d'un homme face à l'exil et à la séparation.

Dédicaces

Le roman *Syngué sabour Pierre de patience* est né à l'issu d'une nouvelle qui a bouleversé Atiq Rahimi, celle de l'assassinat d'une poétesse afghane Nadia Anjuman. Atiq Rahimi dédicace son nouveau roman avec les termes suivants :

> *Ce récit, écrit à la mémoire de N.A.*
> *–poétesse afghane sauvagement*
> *assassinée par son mari –, est dédié à M.D.*

Photo de la poétesse afghane Nadia Anjuman

Nadia Anjuman est une femme poète afghane de talent qui fut battue à mort par son mari à l'âge de 25 ans. Assassinée pour sa poésie à la voix féminine libératrice dans une société où le poids des traditions pèse lourd sur les femmes afghanes. Atiq Rahimi revient en 2009, une année après la sortie de *Syngué sabour Pierre de patience*, dans une interview accordée à une revue iranienne sur le tragique assassinat de cette femme de lettre :

> Nadia Anjuman est une poétesse afghane qui a été assassinée par son mari, alors qu'elle n'avait que 25 ans. […]Le mari de Nadia Anjuman est loin d'être inculte, ignorant. C'était un professeur éclairé et sympathique que j'ai pu rencontrer dans sa cellule de prison. Sa défunte épouse participait régulièrement à des colloques littéraires qu'elle même organisait parfois. Elle rencontrait beaucoup de monde. Le contexte de cet assassinat est complexe. Qu'est-ce qui a poussé l'homme au meurtre de son épouse, la mère de ses enfants ?[129]

Quelques lignes plus loin, il évoque les raisons qui l'ont poussées à écrire un roman pour lui rendre hommage :

[129]BERNARD Elodie, 2009, « *Rencontre avec Atiq Rahimi* », La revue de Téhéran n° 39, <http://www.teheran.ir/spip.php?article898#gsc.tab=0>

> Le destin de cette femme m'a beaucoup affecté. Je n'ai pas pu me glisser dans la peau du criminel, ni même de la victime. L'écriture, c'est plutôt un personnage qui se glisse en vous, qui vous habite et vous hante. Et la poétesse est venue à moi pour que je parle d'elle, de ses souffrances. Lui, je le voulais paralytique, détruit, anéanti. Il enregistre ce qu'il voit mais n'analyse pas. "*Une femme qui souffre, c'est une mère qui souffre. Tous les hommes sont alors détruits.*[130]

Ces derniers mots d'Atiq Rahimi traduisent nettement ce qui l'a poussé à rendre hommage à cette femme qui désormais hante son dernier roman. Cette femme, qu'il n'ose pas, par pudeur ,citer son nom au complet en dédicace car il emploie juste ses initiales « ***N.A »*** (pour Nadia Anjuman). Une femme qui est aussi toutes les autres femmes contraintes à la soumission, dont les souffrances sont insondables, les voix muettes et les révoltes ensevelies. Des femmes qui sont enterrées vivantes dans une société régie par des hommes archaïques sans foi ni lois.

La citation d'Atiq Rahimi, étant placée au commencement du roman avant le début de l'histoire, nous indique que le sujet principal de *Syngué sabour Pierre de patience* est la condition féminine, principalement en Afghanistan et même ailleurs dans le monde puisque l'auteur le mentionne clairement à la page 13 de son roman:*« Quelque part en Afghanistan ou ailleurs»*. En effet, dès le début de l'incipit le sens de la lecture se précise et l'allusion se traduit facilement sur le fait qu'il n y a aucune incertitude que le personnage principal « la femme » correspondrait avec la poétesse Nadia Anjuman.

Malgré lui, Atiq Rahimi, s'est glissé dans le corps et l'esprit de cette poétesse, en se noyant dans son chagrin et en s'immergeant dans sa souffrance de femme valeureuse et résolue à élever la voie des femmes afghanes dans sa société et partout dans le monde. L'auteur se voit interprète de ses maux qu'il traduits avec des mots crus, provocateurs et chargés d'émotions troubles et de désirs insatiables.

[130]Ibid.

Ce roman est digne d'une tragédie antique car Atiq Rahimi nous l'offre sous forme d'un long monologue à huit clos et qui relate la vie d'une femme héros veillant son mari soldat, se trouvant dans le coma à la suite d'une rixe. Seule, elle tente de survivre dans une société ancestrale. Alors que, ce personnage féminin n'est point nommé, elle prend peu à peu la parole pour se remémorer son passé et sa vie de femme mariée.

Elle revient sur les conditions de son mariage car elle n'a pas été consultée dans le choix de son mari, ce fut le choix despotique de son père. Cela nous véhicule la culture de la société afghane, une société qui soumet ses propres choix à la femme. Avec ses paroles, elle répand sa colère et son amertume sur son mari immobile qui devient le gardien de ses secrets à la manière de la Syngué sabour du titre. Les confidences de ce personnage s'apparentent à une agression verbale, au départ se veut taciturne et au fil du récit elle devient violente contre la phallocratie constante en Afghanistan. Ce personnage féminin se libère du joug marital et social en libérant sa parole et en brisant les tabous.

Nous pouvons voir cette dédicace comme un symbole fort de l'auteur désireux de rompre le silence assourdissant sur la condition des femmes dans son pays l'Afghanistan. Ceci, pour dire que son exil est aussi le rejet d'une société archaïque, figée dans ses mœurs et coutumes. L'auteur se fait *Syngué sabour Pierre de patience,* en tendant l'oreille à ses femmes blessées, rescapées ou tuées. Il interprète leurs douleurs et leurs peurs, leurs souffrances et leurs attentes afin que leurs combats ne soient pas insignifiants. *Nadia Anjuman* est la voix de ses femmes martyres qui s'est élevée très haut criant la liberté et le droit à la vie. L ui offrir une mémoire est le juste retour des choses : « *Cette voix qui émerge de ma gorge, c'est la voix enfouie depuis des milliers d'années. ».*

Le découpage textuel

Lire un livre est différent du fait de visionner un film, étant donné qu'un roman peut s'étaler sur plusieurs pages, voir même sur plusieurs tomes, de ce fait le lecteur a besoin de marquer une pause pendant sa lecture. Ainsi, chapitrer un roman semble d'emblé nécessaire pour l'auteur et utile pour le lecteur, surtout si les chapitres sont bien agencés, qu'ils débutent et s'arrêtent au bon moment. De ce point de vue, les chapitres se proposent comme les portes d'entrée ouvertes par l'auteur aux lecteurs qu'ils y pénètrent pour découvrir le texte.

Un chapitre peut-être bref ou long, titré, numéroté ou orné d'une citation, aussi il peut comporter une introduction et une conclusion. Il est là pour tenir son rôle premier : structurer la lecture d'un roman et faciliter son accès aux lecteurs. Dans *Syngué sabour Pierre de patience,* Atiq Rahimi dépouille son roman de se découpage textuel, composé uniquement de plusieurs paragraphes séparés par un blanc ou un espace. Certes, c'est un grand risque que l'auteur empoigne, puisque le lecteur pourrait se décoller de cette lecture et finir par l'abandonner. La lecture passerait du statut de lecture plaisir à celui de lecture pesante.

Toutefois, si Atiq Rahimi a dénué son œuvre de chapitres, il a repensé une organisation narrative irréprochable, ceci pour consolider l'effet d'un prolongement temporel inéluctable. De la sorte, il nous propose une écriture hachée mais fluide et simple, sans aucun artifice romanesque afin de détourner le lecteur de ce dysfonctionnement paratextuel. Tant qu'il préserve au récit ses grandes jointures et qu'il propose une infime coupure, marqué par le passage d'un paragraphe à un autre, il permettra au lecteur de quitter ouvertement et momentanément le livre. L'auteur propose ainsi un rythme de lecture. Le cinéaste qui sommeille en Atiq Rahimi insère même un cliffhanger, dans la terminologie des œuvres de fiction, ce procédé correspond aux petites scènes qui créent une forte attente, tout en donnant un avant goût de la suite.

Or, l'absence de chapitres n'affecte en rien la lecture d'un roman ni l'écriture d'un auteur, plus étonnant peut-être, elle fait partie des éléments distinctifs de l'écriture romanesque. Pour certains auteurs elle est leur marque de fabrique, comme pour Atiq Rahimi qui ne chapitre pas ses œuvres, il contribue, ainsi, au renouvellement de l'écriture de l'exil. Quant au lecteur, habitué à parcourir des œuvres avec chapitres, cette forme pourrait l'heurter en première instance, mais vite l'amour de la lecture l'emporte et cette forme peut contribuer au plaisir d'approcher un texte.

Le chapitre liminaire de notre première partie et qui se veut une introduction à notre recherche théorique, porte des éléments qui nous amènent plus d'informations au sujet de l'exil. Dans un premier temps, nous avons remarqué que la notion/concept de l'exil est difficile à définir. D'une part, l'exil est polysémique et d'autre part il fait appel à d'autres notions connexes qui renforcent notre thème de l'exil. En préambule, nous avons déterminé la relation entre exil et migration, deux termes similaires à première vue, mais qui renferme chacun d'eux une perception précise et forte en sens. Chose qui nous a amenée à pouvoir établir une relation préexistante entre le terme migration et mobilité, une migration qui se veux être extérieure et une mobilité qui se veut être intérieure. Le terme du changement, que se soit au niveau de l'espace ou de la langue, vient se joindre à la liste des notions connexes au mot exil, tout en opérant à différents niveaux. D'autres notions plus importantes viennent allonger cette liste, telle que la culture, la déculturation et l'acculturation qui s'avèrent être des notions nécessaires qui renforcent énormément le concept de l'exil. Quant à la notion du moi et de l'autre, au concept identité/altérité, sont des éléments connexes d'une importance sans faille.

D'emblé, il nous a semblé aussi nécessaire d'aborder les différents types d'exil existants, mais surtout d'évoquer les traumatismes liés à cet effet. Ainsi, notre investigation théorique s'est avérée fructueuse dans la mesure où nous avons pu récolter plusieurs « acceptations » de la notion/concept d'exil qui ont nourri notre thème.

En somme, l'exil est une expérience humaine qui a été vécue intensément par nos auteurs. Afin d'approcher efficacement ce concept, nous avons pris le temps de parler, à la fois du vécu douloureux et du déracinement difficile de nos auteurs en terre d'exil et des différents romans exprimant cette expérience hautement humaine. Des romans qui ont jalonné des parcours littéraires se nourrissant justement d'un métissage culturel, linguistique et géographique hors paire. L'exil est un concept théorique qui a été beaucoup traité et d'une manière imposante par une littérature postmoderne dont Milan Kundera et Atiq Rahimi la représentent majestueusement dans leurs écrits.

Le second chapitre de cette partie, a été entièrement dédié à l'analyse paratextuelle de notre corpus. Ainsi, après avoir parcouru les premières de couverture, les titres, les dédicaces et enfin la disposition des chapitres de nos quatre romans, nous sommes dans la mesure d'affirmer notre hypothèse de départ qui supposait que l'exil a une influence sur la production artistique des auteurs exilés de l'extérieur avant même de saisir le contenu de l'œuvre.

Dans la deuxième partie de notre travail de recherche, nous allons tenter de mettre en lumière les éléments constitutionnels qui forment le fond de notre corpus à travers une étude du personnage, le moteur de l'action et une étude stylistique des écritures de l'exil.

Paratextualité ou le dévoilement de l'exil

Cette partie de notre travail de recherche, intitulée *Paratexualité, ce premier lieu de l'exil*, s'est révélée à nous comme une évidence à l'essor de ce travail du rôle majeur qu'elle occupe. La Paratextualité étant *le seuil entre le texte et le hors-texte*, nous a permis de déterminer au premier abord la conception du texte par le lecteur et par la suite sa réception. De ce fait, l'analyse de la première de couverture, des titres, de la dédicace et enfin de la disposition des chapitres, nous ont permis de répondre en partie à notre problématique de l'exil.

De la sorte, la première de couverture, cette liminaire présentation matérielle entre le livre et le lecteur, est porteuse de multiples informations notamment le titre de l'œuvre et l'illustration. Ces deux éléments, arrivés à ce stade d'étude, ont fait l'objet d'une profonde analyse. L'illustration est présente en force uniquement dans le premier roman de chacun des deux écrivains. Dans le roman *La plaisanterie* de Milan Kundera, l'image de la première de couverture est celle du tableau ''*Minotaure aveugle conduit par une jeune fille*'', peint en 1934 par le grand peintre impressionniste[131] Pablo Picasso. Le Minotaure représente l'homme dominé par ses pulsions instinctives, comme les choix déterminés par les personnages de ce roman qui suivent leurs instincts, notamment celui de la vengeance et du désir amoureux. Kundera écrivain contemporain peint dans ce roman la Tchécoslovaquie de son temps avec tous ses revers et tel qu'il la perçoit, de son exil à son retour.

A son opposé, l'illustration en première de couverture du roman *Terre et cendres* d'Atiq Rahimi, est une représentation vraisemblable, puisqu'elle est une photo prise sur le tournage d'un film adapté au cinéma de ce roman et par son propre auteur. Cette illustration dévoile le font de toile de ce roman : la guerre, parce que l'image représentée est celle d'un vieil homme portant sur son dos un petit garçon tout en marchant sur les décombres d'une ville bombardée. L'image est très expressive et attise beaucoup plus l'attention du lecteur que celle du roman de Kundera et ceci de son aspect plus réel qu'imaginatif. Nous sommes loin de l'œuvre d'art impressionniste de Picasso, mais plus proche d'un autre art, le cinéma qui renvoie très souvent une image plus tangible. De ce fait, la première de couverture de Rahimi met en avant le thème de l'exil puisque le personnage sur l'image est en fuite, il cherche à s'exiler de ses conditions de vie funestes. La première de couverture du roman *La plaisanterie* est énigmatique et suggère beaucoup d'observations et de contemplations, après tout cette

[131] Mouvement pictural apparu en France dans les années 1860 visant à capter l'instant présent sur une toile tel qu'il est perçu par le peintre. Ce dernier est fasciné par les changements de couleur en fonction des heures de la journée ou encore des saisons. Sur le plan esthétique, ce mouvement représente la modernité et le plein-air.

image est une œuvre d'art. Quant à celle du roman *Terres et cendre*, elle attise l'empathie du lecteur qui voit l'image du père dans celle de cet homme désœuvré.

Au sujet de l'étude des titres, elle s'est avérée très intéressante et fructueuse. De prime à bord, le titre d'une œuvre, qui est un élément des plus importants du paratexte et de sa fonction informative, il est porteur de sens qu'il soit clair ou caché. Les deux romans de Kundera, *La plaisanterie* et *L'ignorance* portent un sens profondément dissimulé et qui ne peut être déchiffré qu'après une lecture analytique. A première vue, on pourrait penser qu'il s'agit d'une histoire sur une plaisanterie et d'une autre sur une ignorance. Cependant, ces deux titres relativement bien choisis par leur auteur, sont le point de départ d'une longue réflexion sur l'existence de l'homme. Le titre *La plaisanterie* porte en lui une thématique très forte celle l'imprévisibilité de la vie humaine, puisque dans cette histoire une simple plaisanterie basculera à jamais la vie d'un homme en le poussant jusqu'à l'exil. Le second titre *L'ignorance*, ne faillit pas à ce même concept : garder la part de mystère. Ceci, a pour objectif de nouer solidement le premier contrat entre l'auteur et le lecteur afin de pousser ce dernier à parcourir toute l'œuvre. Ce titre *L'ignorance* ne révèle rien au lecteur sur le contenu exact du roman, qui raconte l'histoire du grand retour d'exil. Un tout autre titre, au sens plus clair comme ''Le Grand Retour'' aurait été plus approprié, mais loin du style kundérien où le titre doit être énigmatique pour vendre le roman.

A contrario, Atiq Rahimi nous offre des titres longs, en forme de phrase nominale. Au premier abord, les titres rahimiens sont révélateurs de sens clairs, puisqu'il va s'agir dans l'un des deux romans, d'un espace et dans l'autre d'un objet. Cela dit, que ce soit *Terre et cendres* ou *Syngué sabour pierre de patience*, les deux titres mettent le lecteur sur la voie d'une thématique clairvoyante. Lieu ou objet, ils sont méconnus, ce qui suscite l'intérêt du lecteur et sa soif de découvrir l'histoire de ce roman.

En somme, les titres des romans qui forment notre corpus, sont différents les uns des autres, cela dit, ils occupent tous une fonction informative puisqu'ils annoncent clairement ou furtivement le sujet de l'histoire.

Un autre élément du paratexte qui suscite notre intérêt de par sa présence chez un auteur et son absence chez l'autre et qui n'est autre que la dédicace. Ce simple exergue mis en place par un écrivain en tête de son roman, la dédicace consiste à rendre hommage à une ou plusieurs personnes. Dans l'œuvre rahimienne, elle tient une place importante puisqu'elle est présente en force. Dans *Terre et cendres,* la dédicace est adressée au père du romancier et à tous les autres pères. De ce fait, elle est un hommage fort à une figure importante d'une société patriarcale. La dédicace dans *Syngué sabour pierre de patience* est destinée à une femme poétesse assassinée par son mari. Rahimi dédie l'ensemble de ses romans à des hommes et à des femmes qui se battent tous les jours afin de survivre dans un monde inique. Les dédicaces d'Atiq Rahimi, orientent le lecteur sur les sujets de ses romans, de la sorte il trace la voie à entreprendre par lecteur pour découvrir toute l'œuvre.

Quant à Milan Kundera, il est aux antipodes d'Atiq Rahimi à ce sujet, puisqu'il fait l'impasse sur la dédicace dans ces romans. Dans *La Plaisanterie* ou *L'ignorance,* Kundera ne dédie aucun de ses écrits. Il ne fait allusion à aucune personne illustre, ou encore il ne témoigne d'aucun sentiment à l'égard d'un quelconque être. De la sorte, il ne dévoile toujours pas la thématique de son roman, comme chez Rahimi où ses dédicaces nous mettent en relation directe avec le sujet principal de l'œuvre.

Au sujet du découpage textuel dans l'ensemble des romans qui composent notre corpus, il diffère chez Kundera et non chez Rahimi. La répartition dissemblable des chapitres dans *La plaisanterie* et *L'ignorance* génère quelques conséquences sur la perception du lecteur de l'œuvre kundérienne. Ainsi, dans La plaisanterie, roman écrit directement en langue tchèque, s'avère être plus long et fait appel à une narration polyphonique où les voix narratives s'alternent. De la sorte chaque chapitre de ce

roman porte le nom du personnage qui prend la parole à son tour. Dans L'ignorance, les chapitres portent des chiffres, dans les deux cas de figures, Kundera voit juste de donner la parole à ses personnages principaux homme et femmes, afin de parler d'exil et de retour. L'œuvre rahimienne est marquée par l'absence totale de découpage textuel. La narration n'est pas polyphonique dans ses deux romans. De la sorte, nul besoin de marque la prise de parole dans les romans de Rahimi par un découpage textuel comme chez Kundera. Voire même si le premier roman rahimien est écrit en sa langue maternelle et que le second soit écrit en sa langue d'exil, les romans rahimiens restent fidèles à son style.

Au demeurant, de toute cette analyse des éléments extérieurs qui forment notre corpus, autrement dit l'étude paratextuelle, la problématique de l'exil est présentée différemment chez chacun des deux romanciers. L'un la dévoile directement à travers le choix de ses titres, la présence de dédicace ou encore le choix de l'illustration. L'autre la dissimule sous une narration polyphonique et sous un découpage textuel bien structuré. Cette analyse paratextuelle de notre corpus, se révèle réellement insuffisante dans l'étude d'une problématique complexe. Il est nécessaire d'harponner d'autres approches et de parcourir d'autres éléments qui composent les écrits de nos deux romanciers afin de répondre à notre problématique de départ : L'écriture de l'exil. Un exil vécu par les romanciers, reproduit à travers leurs personnages et souligné dans leurs styles d'écriture. Ainsi, il y va de soi qu'une analyse des personnages et une étude stylistique soient la suite logique de notre travail de recherche sur les écritures de l'exil.

III. Deuxième partie :
A l'épreuve de l'exil

La deuxième partie de notre travail, titrée : *A l'épreuve de l'exil,* est une introspection inéluctable pour notre labeur que nous avons subdivisé en deux chapitres éminents. En effet, le premier, intitulé *Le personnage exilé,* est dédié exclusivement à l'étude du personnage du fait qu'il joue un rôle central dans l'intérêt que porte le lecteur à l'œuvre littéraire. Il est aussi un rouage fondamental de la diégèse, au point où il semble si profondément lié à l'action car il subit, assume et défie. Nous analyserons le personnage kundérien avec sa complexité et sa teneur et le personnage rahimien sous tous ses traits. Cette étude tachera de s'accouder prodigieusement sur la théorie du maître de la narratologie Gérard GENETTE, sur l'œuvre de Vicent JOUVE et sur *L'art du roman* de Milan KUNDERA.

Le second chapitre, intitulé *« L'esthétique de l'exil en mouvement »,* est consacré à une présentation du patrimoine littéraire de Milan Kundera et d'Atiq Rahimi, où nous allons exposer les liens entre nos romanciers et ceux qui les ont influencés en matière d'écriture. Par la suite, nous entamerons une étude stylistique portée sur le parataxe, l'hypotaxe, les emprunts de parole et enfin nous allons mettre en exergue l'intertextualité fortement présente dans notre corpus.

III.1. Chapitre premier:
Le personnage exilé

Le personnage, cet *être de papier,* est une entité fonctionnelle et un fil conducteur du récit. De ce fait, son étude est primordiale dans l'analyse d'un corpus comprenant des œuvres littéraires. Le mot personnage, apparu en français au quinzième siècle (XV°), dérive du latin ***persona*** qui signifie ***masque*** que les acteurs portaient sur scèneà la manière du masque antique :

> Un personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction, […] Il s'emploie par extension à propos des personnes réelles ayant joué un rôle dans l'histoire, et qui sont devenues des figures dans le récit de Celle-ci (des personnages historiques) le mot « personnage » a été longtemps en concurrence avec « acteur » pour désigner « les êtres fictifs » qui font l'action d'une œuvre littéraire ; il l'a emporté au XVII^{ème} siècle.[132]

Ainsi, ce *support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque*[133], étymologiquement il devient une création littéraire et son côté irréel s'accentue. En effet, comme le disait Paul Valéry, *ce vivant sans entrailles* avant que le romancier ne lui donne vie il est vide et creux. Son créateur lui accordera force et le façonnera en le remplissant de mots. Milan Kundera cite à ce propos :

> *les personnages [de roman] ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient*

[132] ARON Paul, SAINT JACQUES Denis, VIALA Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Ed Presses Universitaires de France - PUF, Paris, 2010, 768 pages, p.434.
[133]JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.34.

> *en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel.*[134].

Dès lors, le personnage est un être de langage dont la psychologie est assumée par un lecteur à partir de signe noir sur du papier blanc. Comment pouvons-nous expliquer que ses signes arrivent à s'imposer en nous, dans nos esprits, car il nous arrive souvent après une lecture, de songer, de nous interroger et à nous identifier à eux.Le personnage incarne le désir de l'écrivain ; il est la figure de ses rêveries, il porte ses angoisses et va parfois même jusqu'au bout de sa folie. Il représente souvent chez les auteurs leur propre être déchiré entre une vie passée et une vie d'exil. Le personnage est la première bannière de l'exil qu'il soit un exil du corps ou de l'âme.

Dans son essai *L'Art du roman,* Milan Kundera retrace l'évolution progressive que nous pouvons épier entre le roman moderne et le roman traditionnel ; où il faut donner le plus d'information sur le physique et la gestuelle du personnage, mais aussi faire connaitre son passé. Il est essentiel dans cette version d'accorder au personnage une totale liberté afin que le lecteur puisse s'abandonner à l'imaginaire et assimiler la fiction à la réalité. Un pacte souvent réussi pour Milan Kundera, un auteur désireux de raconter l'exil et ses rejaillissements. Comme l'affirme Vincent Jouve, le personnage doit faire soupçonner qu'il existe en dehors du papier, qu'il a une âme[135].

Dans ce présent chapitre, nous allons analyser le personnage kundérien et le personnage rahimien sous les formes présentent dans notre corpus, en se référant aux travaux de Milan Kundera, de Vincent Jouve, de Philipe Hamon et ceux de Gérard Genette.

[134]KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Ed Gallimard, Paris, 1984, 393 pages, p35.
[135]JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Ed Presses Universitaires de France, Paris, 1998, 272 pages, p.09.

II.1.1. Le personnage kunderien à l'épreuve du bannissement

Nous allons entamer notre chapitre par l'analyse du roman kundérien. Pour ce faire, nous traiterons deux points essentiels : la voix narrative, l'être et le faire du personnage.

II.1.1.1. La parole narrative, la voix de toutes les douleurs

Chaque auteur créé ses personnages en leur attribuant des caractéristiques propres et distinctifs qui leur permettent de se rapprocher le plus possible au genre humain. Ainsi, le personnage dispose d'un corps, d'un passé, d'une identité, de traits psychologiques et physiques, mais aussi de valeurs morales, de rêves, d'envies et même d'émotions. Plus important encore, les personnages du roman *La Plaisanterie* et *L'Ignorance* ont une voix, car ils prennent la parole narrative tout le long du récit et à tour de rôle afin de raconter leur version de l'histoire. De ce fait, nous avons des personnages/narrateurs.

Afin de dégager l'agencement narratif dans des romans de Milan Kundera, il est nécessaire d'adopter les préconçus théoriques de Gérard Genette[136], ceci afin de mieux saisir l'auteur de ce récit. Cependant, il nous semble judicieux de définir en premier lieu la notion de narration.[137]

La narration n'est pas l'histoire proprement dite du roman, elle consiste en un simple procédé pour donner une forme à l'histoire et à son enfermement qui se solde en un

[136]Gérard Genette (1930-2018) critique littéraire et théoricien de la littérature française. Il est l'un des fondateurs de la narratologie. Il est l'auteur de plusieurs œuvres théorique notamment Figure III où il pose les bases d'une analyse littéraires essentielle et précise.

[137] Victor Chklovski et Boris Eichenbaum (deux formalistes russes) furent les premiers théoriciens à s y être intéressés. Suivit par Franz Karl Stanzel et de Käte Hamburger en Allemagne et ce n'est que vers la fin des années 1960, que les français se sont penchés sur cette notion grâce aux acquis du structuralisme. Mais, en 1969, Tzvetan Todorov forgeait le terme dans grammaire du *Décaméron*, et en 1972 et Gérard Genette définissait certains de ses concepts fondamentaux dans *Figures III*. S'inscrivent dans la continuité des recherches allemandes et anglo-saxonnes et se veulent à la fois un aboutissement et un renouvellement de ces critiques narratologiques.

récit. Gérard Genette la conçoit comme une incontestable architecture et une mise en forme d'une structure textuelle ou romanesque, mais aussi d'une macrostructure contenant tout le récit et lui attribuant un sens. De la sorte, un narrateur organise toute la diégèse.

Le narrateur, cette instance fictive qui n'existe qu'à l'intérieur du texte, est la voix qui raconte l'histoire. Ainsi, il est aussi indispensable de l'identifier et de dégager les fonctions qu'il occupe et pour ce faire, nous devons répondre à la question « Qui raconte ? ». Dès lors, pour reprendre la théorie de Gérard Genette en narratologie, le statut du narrateur dépend de deux conjonctures : sa relation à l'histoire et son niveau narratif. Concernant le premier élément, deux alternatives subsistent : soit nous sommes face à un narrateur homodiégètique à savoir présent dans la diégèse, soit à un narrateur hétérodiégètique, autrement dit absent de la diégèse[138].

Au sujet du niveau narratif, la question qui se pose est : Le narrateur considéré est-il lui-même l'objet d'un récit fait par un autre narrateur ? [139]. Deux données peuvent s'arborer : au premier cas nous avons un narrateur extradiégètique, qui est extérieur au récit. Au second cas, nous avons un narrateur intradiégètique, c'est-à-dire située à l'intérieur de la narration et en fait partie.

De ces deux critères, c'est-à-dire la relation à l'histoire et le niveau narratif, plusieurs combinaisons se distinguent faisant valoir quatre statuts éventuels pour le narrateur :

- → Extradiégétique/ hétérodiégètique.
- → Extradiégètique/ homodiégètique.
- → Intradiégètique/ hétérodiégètique.
- → Intradiégètique / homodiégètique.

Dans le roman *La Plaisanterie*, le narrateur est intradiégètique-homodiégètique puisqu'il est situé à l'intérieur de la narration, il en fait non seulement partie mais il a une incidence sur le cours de l'histoire. On parlera même de narrateur

[138] JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Ed Arman Colin, Paris 2007, 238 pages, p27.
[139] Ibid. p28.

autodiégètique[140]. Rappelons que l'instrumentalisation de la voix narrative constitue un des moyens des plus efficaces pour la représentation de l'exil. En effet Milan Kundera, dès le départ donne la parole narrative à tel personnage ou à un autre. Dans *La Plaisanterie*, la narration est assurée par les voix des personnages de ce roman : ***Ludvik***, ***Helena***, ***Jacoslave*** et ***Kostka***. Quatre personnages aux traits différents mais au destin commun, vont prendre la parole l'un après l'autre en utilisant le pronom personnel « Je ». L'histoire de ce roman avancera au fil des narrations avec la prise de parole des personnages/narrateurs. Le roman *La Plaisanterie* s'ouvre sur ce passage :

> Ainsi, après bien des années **je** me retrouvais chez moi. Debout sur la grande place (qu'enfant, puis gamin, puis jeune homme, **j**'avais mille fois traversée), **je** ne ressentais nulle émotion, au contraire, **je** pensais que cette place dont le beffroi (semblable à un reitre sous son heaume) surplombe les toits rappelait le vaste terrain d'exercice d'une caserne, et que le passé militaire de cette ville de Moravie, jadis rempart contre les raids des Magyars et des Turcs, avait imprimé sur sa face la marque d'un irrévocable hideur[141].

Nous remarquons dans ce premier paragraphe, qui s'étale sur une dizaine de ligne, que le « je » du narrateur est présent à quatre reprises.Convions que la première partie de ce roman porte le nom de *Ludvik,* ce dernier revient dans sa ville natale, après plusieurs années d'exil, complètement perdu et avec une seule idée en tête : la vengeance. La parole narrative de ce personnage monopolise deux tiers du roman, les monologues des autres, ensemble, occupent 1/3 du livre (Jaroslav 1/6, Kostka 1/9, Helena 1/18)[142]. Cet agencement est relatif à la théorie de Kundera publiée dans son essai *L'Art du roman*[143]que l'auteur appelle « L'éclairage des personnages » :

> Par cette structure mathématique est déterminé ce que j'appellerais *l'éclairage descpersonnages.* Ludvik se trouve en pleine lumière, illuminé et de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait).

[140] Le terme autodiégétique est utilisé en littérature pour désigner une forme de narration dans laquelle le narrateur est également un des protagonistes de l'action, joue son propre rôle dans l'histoire qu'il raconte.
[141] KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, P13.
[142] KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Ed Gallimard, 1986, Paris, 224 pages, p114.
[143] Essai de Milan Kundera, publié en 1986.

> Jaroslav occupe par son monologue un sixième du livre et son autoportrait est corrigé de l'extérieur par le monologue de Ludvik Et cætera. Chaque personnage est éclairé par une autre intensité de lumière et d'une façon différente. Lucie, un des personnages les plus importants, n'a pas son monologue et est éclairée seulement de l'extérieur par les monologues de Ludvik et de Kostka[144].

L'histoire romanesque de manière générale, se construit dans chaque roman autour d'un ou de plusieurs personnages aux objectifs précis. Dans le roman *La Plaisanterie,* l'histoire est tissée autour du personnage principal celui de *Ludvik.* Ce protagoniste voit sa vie bouleversée pour avoir fait du second degré sur une carte destinée à une amie : « *L'optimisme est l'opium du genre humain ! L'esprit sain pue la connerie. Vive Trotski !* ». Cet acte concorde avec le commencement de la libéralisation du pouvoir soviétique, le « *Printemps de Prague* », un événement qui a mené de nombreuses personnes à l'exil. *Ludvik* se verra écarté du Parti communiste et renvoyé de l'université pour quelques mots, mais surtout une mauvaise traduction du sens de cette phrase, auront suffi à faire de lui un ennemi du régime soviétique et jusqu'à le pousser à l'exil.

Ce contexte particulier a fait de ce roman un livre politique, ce qui n'était pas au départ l'intention de son auteur qui le qualifia de roman d'amour. Il apparaît même comme un roman sur la trahison, le fourvoiement et la vengeance.

Milan Kundera dans son essai théorique *L'Art du roman,* explique clairement pourquoi le personnage principal jouit d'un long moment de réflexion et de parole au sein d'un roman. Il met en lumière ce qui détermine le degré de son importance aux yeux de l'auteur et du lecteur. Quant à l'absence d'éclairage intérieur, donne un caractère énigmatique et inaudible et qu'on ne peut atteindre.

Nous comptons l'omniprésence du ''je'', tout le long des parties réservées à *Ludvik,* autrement dit dans la première partie, la cinquième et la septième (1/5 et 7), avec

[144]Ibid. page 115.

plusieurs pronoms personnels émaillés par l'écrivain dans tout l'ensemble des chapitres narrés par ce même protagoniste.

Cependant, chacun des personnages/narrateurs de ce texte a son style personnel et sa propre subjectivité. Un événement peut être raconté à de nombreuses reprises par différents personnages, en conséquence les interprétations peuvent être supplétives ou totalement antinomiques. Cela dit, le lecteur peut s'égarer avec la vérité qui se perd. A titre d'exemple, la narration du personnage de *Ludvik***,** qui parle au style direct en s'interrogeant sur le hasard d'une rencontre fortuite avec une jeune femme nommée *Lucie* :

> Si, hier soir, la présence réelle de Lucie m'avait frappé et projeté soudain dans le temps lointain où elle régnait, en cette matinée de samedi je me suis seulement demandé d'un cœur paisible (reposé par le sommeil) : pourquoi est-ce que je l'ai rencontré ? Que signifie ce hasard et qu'a-t-il à me dire.[145]

Dans la deuxième partie de ce roman, nous découvrons le personnage d'*Helena*, une jeune femme qui a perdu le goût de vivre à cause de son mariage détruit. Toutefois, elle se réjouit de sa rencontre avec *Ludvik* qui a bouleversé son existence et parle de lui avec beaucoup d'amour et de nostalgie. *Helena* prend les règnes de la narration dans la deuxième partie, en voici un extrait :

> Ce soir **j**'irai me coucher tôt, **je** sais pas si **je** pourrais m'endormir, mais **j**'irai me coucher tôt, Pavel est partie cette après-midi pour Bratislava, **moi** demain de bonne heure en avion jusqu'à Brno et après en car, **ma** petite Zdena restera deux jours toutes seule à la maison, ça ne la dérangera pas, elle ne tient guère à notre compagnie, du moins la mienne, elle adore Pavel […] d'après lui, il faudrait que **nous** nous remettions à causer […] peut-être veut-il que tout redevienne entre **nous** comme avant, mais pourquoi y pense-t-il si tard maintenant que **j**'ai rencontré Ludvik , **j**'en suis toute angoissée, pourtant **je** ne dois pas être triste, **je** ne dois pas, que la tristesse ne soit jamais liée à **mon** nom […][146]

[145]KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, Paris, 485 pages, p. 47.
[146] Ibid. p29.

Nous ne comptons rien que sur ce premier paragraphe, qui s'étend sur trente-trois lignes, quinze pronoms personnels de la première personne du singulier :''je''. Ce dernier, il nous permet d'identifier directement qui est qui. Toutefois, sans faire abstractions des pronoms possessifs 'ma'/'mon' qui sont semés tout le long de ce premier paragraphe, mais aussi dans les chapitres subordonnés par ce personnage/narrateur.

Lors de la quatrième partie de ce texte, le personnage de *Jaroslav* rentre en scène. Ce vieil ami à *Ludvik* est attaché aux traditions musicales de son pays natal tel que le festival de la chevauchée des rois[147]. Lors de cette partie *Jarosalv* et *Ludvik* se croisent et se donnent rendez-vous :

> **J**'offris à Ludvik de m'accompagner à la maison. Vlasta nous fit quelque chose à dîner et, nous abandonnant tête à tête, s'en alla dormir. Ludvik parla de choses et d'autres. Mais **je** sentais qu'il n'était si bavard que pour pouvoir se taire sur ce dont **je** voulais parler. Mais comment ne rien dire à mon meilleur copain de ce qui constituait notre plus précieuse richesse à tous deux ? En sorte que **j**'interrompis Ludvik dans son papotage. Qu'est-ce que tu dis de nos chansons ? Ludvik répondit qu'elles lui avaient plu. **Je** ne le laissai pas s'en tirer avec cette politesse. **Je** l'interrogeai plus avant[148].

Dans cet extrait du chapitre neuf (9) de cette quatrième partie, la voix narrative du personnage *Jaroslav* est la deuxième voix qui s'élève pour parler de *Ludvik* en citant son passé et son présent. Notons aussi, que la présence de la première personne du singulier ne laisse aucun doute quant à la présence de narrateur autodiégétique.

La sixième partie, ne démorde pas moins. Portant le nom de *Kostka*, un personnage qui est rentré en scène lors de la première partie du roman où *Ludvik* cite cet ami qui lui a prêté son appartement. *Kostka* dévoilera une autre facette de *Ludvik*, puisqu'il

[147] La Chevauchée des Rois est une fête qui a lieu au printemps dans le sud-est de la République tchèque en Moravie. Elle a été inscrite en 2011 par l'UNESCO sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.
[148] KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, Paris, 485 pages, p234.

nous livrera une autre version de l'histoire de *Lucie*. Ainsi nous avons une autre interprétation de la réalité et une autre vérité à entendre.

> Il y a longtemps qu'on ne s'était pas vus, mais, en fait, nous nous sommes assez rarement vus. C'est étrange parce que, en imagination, **je** le rencontre souvent, Ludvik Jahn, très souvent, lui destinant mes soliloques comme à mon principal adversaire. **Je** m'étais tellement habitué à sa présence immatérielle qu'hier tombant sur lui à l'improviste, en chair et en os, après de nombreuses années, **je** suis resté pantois[149].

Quand à cette sixième partie, elle s'ouvre instantanément sur une description de sentiments à l'égard de *Ludvik*,cecià travers la voix narrative du personnage de *Kostka*. Le « je » narrateur est présent dès les premières phrases pour pleuvoir dans les chapitres qui suivront (de cette même partie).

Il est clair que l'histoire principale est celle de *Ludvik*, même si certains détails de la vie des autres personnages/narrateurs bondissent au moment de la narration, ceci afin d'éclairer les faits et gestes de ce protagoniste. Les trois personnages d'*Helena*, *Jaroslav* et *Kostka*, aux voix narratives présentes, nous racontent la vie de *Ludvik* au passé et au présent, avant son exil et après. Ce duo inséparable du passé/présent ou encore avant/après qu'on mentionne inévitablement lorsqu'on désire parler de sa vie et de l'exil. Cependant, chacune des voix narratives actives, narre une version différente de la vie de *Ludvik* et de sa personne, comme si tout un chacun voulait nous dévoiler sa propre expérience de l'exil à travers sa voix. L'exil est vécu différemment par chaque personne même faisant partie du même cercle. *Ludvik* a marqué chacun par son départ et son retour. D'ailleurs, lors de la dernière partie de ce roman, où toutes les voix narratives se croisent, tous les personnages sont réunis dans la même ville natale de *Ludvik*, ce qui donne l'impression que la boucle s'est refermée.

[149]Ibid. p309.

Cette construction narrative de Milan Kundera dans ce roman, dévoile petit à petit divers points de vue ou panoramas de l'histoire d'après différentes alternances chronologiques. *Ludvik* résume cet état des faits lors d'un passage :

> Mais qui étais-je réellement ? Force m'est de le redire : J'étais celui qui avait plusieurs visages. Pendant les réunions, j'étais sérieux, enthousiaste et convaincu ; désinvolte et taquin en compagnie des copains […]; et quand j'étais seul, j'étais humble et troublé comme un collégien. Ce dernier visage était-il le vrai ? Non. Tous étaient vrais : je n'avais pas, à l'instar des hypocrites, un visage authentique et d'autres faux. J'avais plusieurs visages parce que j'étais jeune et que je ne savais pas moi-même qui j'étais et qui je voulais être[150].

Son choix d'une narration polyphonique est traducteur de son vouloir de faire entendre sa voix d'exilé tchèque dans la langue de son pays d'adoption. Une voix déterrée dès que son pas ait franchi une terre où toutes les voix des opprimés s'élèvent. Cette présence d'une pluralité de voix dans un texte, est un concept accosté par Michael Bakhtine pour la première fois dans son célèbre ouvrage théorique sur Dostoïevski[151]. D'autres théoriciens tels qu'Oswald Ducrot et ses élèves, ont amélioré ce concept pour développer une théorie proprement linguistique. De surcroit, on distingue aujourd'hui deux types de polyphonies faisant référence à ce champ d'étude : une « polyphonie linguistique » et une « polyphonie littéraire ».

La « polyphonie linguistique » s'occupe essentiellement de la création du sens au niveau de l'énoncé. Elle commence au niveau de la langue pour relire de manière cartésien langue et parole. Quant à la « polyphonie littéraire », elle concerne les textes entiers et se fait seulement au niveau de la parole.[152]

[150] Ibid. p52-53.

[151] Ce livre « L'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski » (titre original : Problemy tvorestvo Dostoevskog)* date de 1929. Dans cet ouvrage Bachtine étudie les relations réciproques entre l'auteur et le héros dans l'œuvre de Dostoïevski, et il résume sa description dans la notion de polyphonie.

[152]La polyphonie : analyses littéraire et linguistique. http://www.hum.au.dk/ romansk/polyfoni/ Tribune9/Nolketrib. htm#_ftn1 [consulté le 10/08/2020]

Etant donné que notre objectif premier est de mettre à jour une écriture de l'exil, nous orienterons notre analyse sur la polyphonie littéraire, du fait qu'elle mêle la voix du narrateur avec la voix d'un ou de plusieurs actants. A ce point d'analyse, nous constatant que Milan Kundera prend ses libertés avec la notion de polyphonie en littérature. Rappelons que *La Plaisanterie* est un roman articulé autour de sept parties autonomes dont chacune a pour titre le non du narrateur. La longueur de ces chapitres et paragraphes est inégale :

> La division du roman en parties, des parties en chapitres, des chapitres en paragraphes, autrement dit *l'articulation* du roman, je la veux d'une très grande clarté. Chacune des sept parties est un tout en soi. Chacune est caractérisée par son propre *mode de narration* […]. Chacune a sa propre *perspective* (est racontée du point de vue d'un autre ego imaginaire). Chacune a sa propre *longueur* : ordre de ces longueurs dans *La Plaisanterie* : très courte ; très courte ; longue ; courte ; longue ; courte ; longue. […] Les chapitres, eux aussi, je veux qu'ils soient, chacun, un petit tout en soi[153].

Ainsi, la polyphonie est fortement présente et se voit comme la possibilité de soulever de nombreux sujets et thèmes, notamment celui de l'exil. La polyphonie chez Milan Kundera n'est pas la collection de voix, elle est la forme édifiante qui véhicule les différentes voix existantes afin de les faire toute entendre sans les dévaloriser[154]. La polyphonie dans *La Plaisanterie* convoite à dédramatiser les discours dont les voix sont porteuses, afin qu'aucune ne revendique la vérité du texte. Pendant sa narration, chaque narrateur est laconique, nuancé ou minimisé par les autres. L'exemple le plus probant est l'absence du monologue d'un personnage clé du roman, celui de *Lucie*. Milan Kundera n'accorde aucune voix narrative à ce personnage qui est mis en lumière seulement par la parole narrative de *Ludvik* et *Kostka*. Ce dernier corrige le récit de la vie de Lucie raconté par *Ludvik* qui rapporte d'autres faits pleinement contradictoires

[153] M. Kundera, *L'Art du roman*, ouvr. cité, 4e partie : « Entretien sur l'art de la composition », p. 107-108. Les fragments de citations qui suivent sont extraits de ce même texte, p. 106-112.
[154] THIROUIN **Marie-Odile**, « Romans de la dévastation : *Le Premier Cercle* d'Alexandre Soljenitsyne et *La Plaisanterie* de Milan Kundera », *Recherches & Travaux* [En ligne], 80 | 2012, mis en ligne le 15 novembre 2013, [consulté le 01 septembre 2020]. URL : http://journals.openedition.org/recherchestravaux/503

avec ceux de *Kostka*. *Lucie* devient un personnage énigmatique et imperceptible, privée de voix, on n'apprendra la vérité sur son sort. Milan Kundera est conscient que le personnage de *Lucie* n'a pas de voix narrative, il s'en acquitte avec ces propos :

> Lucie, un des personnages les plus importants, n'a pas son monologue et elle n'est éclairée que de l'extérieur, par les monologues de Ludvik et de Kostka. L'absence d'éclairage intérieur lui donne un caractère mystérieux et insaisissable. Elle se trouve, pour ainsi dire, de l'autre côté de la vitre, on ne peut pas la toucher.[155]

Le personnage de *Lucie* est celui qui a eu une vie des plus escarpée et tourmentée par rapport aux autres personnages de ce roman. Elle mérite de prendre la parole bien plus que ses acolytes. Toutefois, Milan Kundera lui attribue un silence assourdissant mais qui en dit long, puisqu'il traduit le silence de l'autre devant deux amis qui se disputent chacun un sujet qui leur appartient. Ainsi, symboliquement ce silence est celui de deux parties antinomiques dans un seul pays, les communistes et les démocrates, faisant face à un peuple qui tente de se relever de la première guerre mondiale. Les deux opposants sont représentés dans cette narration par *Ludvik* et *Kostka* et le peuple tchèque par *Lucie* qui se mue dans un silence profond porté par les voix de l'exil.

Le second roman de Milan Kundera *L'ignorance*, écrit directement en langue française, met en scène deux protagonistes, *Josef* et *Irena*, qui ont fait le choix de s'exiler au Danemark pour l'un et en France pour l'autre lors de l'occupation russe en Tchécoslovaquie[156]. Avec l'indépendance de leur pays natal, ils se voient rattrapés par leur passé et pressés par leurs amis pour penser à leur retour en Tchéquie, chose qui ne les réjouit pas pour autant. Ce roman s'ouvre sur un dialogue entre les deux personnages d'*Irena* et *Sylvie,* néanmoins un narrateur extérieur se dévoile juste quelques lignes après :

[155] KUNDERA Milan, *L'art du roman,* op. cit., p. 110.

[156]L'occupation soviétique en Tchécoslovaquie par le Pacte de Varsovie débuta dans la nuit du 20 au 21 août 1968, pour mettre fin au Printemps de Prague. Selon un bilan établi par des historiens tchèques dans un «Livre noir de l'occupation soviétique» paru à l'occasion du 47ème anniversaire de l'invasion, cette occupation de 1968 à 1991 a fait au total 402 morts parmi les Tchèques et Slovaques

> « Qu'est-ce que tu fais encore ici ! » Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plus ; Sylvie se fâchait.
> « Et où devrais-je être ? demanda Irena.
> -Chez toi.
> -Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? »
> Bien sûr, elle ne voulait pas la chasser de France, ni lui donner à penser qu'elle était étrangère indésirable.[157]

Le texte débute par un acte de renvoi allusif, lorsque *Sylvie* demande à son amie *Irena,* exilée depuis presque vingt ans, ce qu'elle faisait encore « ici ». Cet adverbe de lieu renvoie dans ce passage au pays d'exil d'*Irena,* la France. *Sylvie* estime qu'il était venu le moment pour son amie de rentrer chez elle, tout en maniant l'expression « chez toi », qui désigne la Tchécoslovaquie, pays natal d'*Irena*. Ces quelque mots, prononcés par l'amie française d'*Irena* « rentre chez toi », raisonnent fortement dans son esprit et lui révèlent qu'elle a toujours été considérée comme une étrangère et qu'elle est condamnée à porter le statut d'exilé. En effet, dans cette analyse de sa condition d'exilé, *Irena* s'aperçoit que sa réserve quant à son retour « chez elle » a brisé sa perception de son intégration en France.

Ainsi, à travers cette première scène, Milan Kundera critique sa terre d'accueil la France, un pays qui clame inlassablement son statut de terre d'asile et d'hospitalité à travers l'Histoire. De la sorte, il déforme l'image de son pays d'exil qui lui semblait, au départ, avenant et compatissant quant à sa condition de migrant, mais se révèle oppressant au retour de l'exilé « chez lui ». *Sylvie* insiste auprès de son amie *Irena* pour retourner en Tchécoslovaquie afin de contribuer à la reconstruction de son pays d'origine :

> Mon Dieu, Irena, ce qui se passe chez vous est tellement fascinant ! Dans une situation pareille les choses s'arrangent toujours.
> - Mais, Sylvie ! Il n y a pas que les choses pratiques, l'emploi, l'appartement. Je vis ici depuis vingt ans. Ma vie est ici.
> - C'est la révolution chez vous ! ». Elle le dit sur un ton qui ne supportait pas la contestation. Puis elle se tue. Par ce silence, elle

[157]KUNDERA Milan, *L'ignorance,* Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p 07.

> voulait dire à Irena qu'il ne faut pas déserter quand de grandes choses se passent[158].

Le discours de *Sylvie* est armé de violence à l'égard de son amie *Irena* qui le reçoit telle une balle en plein cœur. Nous pouvant interpréter cette attitude en reprenant l'expression l'hospitalité de l'hôte (le français) se transforme en hostilité lorsque l'invité (l'exilé) enfreint les règles de l'accueil en déniant de retourner dans son pays d'origine[159]. Le refus d'*Irena* de se plier au désire de son amie française, brise leur amitié, un comportement traduit comme une condamnation.

Quant à *Josef*, le second personnage principal, se révèle à partir de la cinquante-sixième page (56 page sur les 236 que contient ce roman) dans une scène qui décrit sa rencontre avec *Irena* à l'aéroport, après plusieurs années de séparation :

> Un jour à l'aéroport de Paris,[…]. Sur le banc d'en face, elle vit un homme, après deux seconde d'incertitude et d'étonnement, elle le reconnut […]. Elle se leva et alla vers lui qui se leva à son tour : « On s'est connu à Prague, n'est-ce pas » lui dit-elle en tchèque.
> « Tu te souviens encore de moi ?
> -Bien sûr.
> - Je t'ai reconnu tout de suite tu n'as pas changé.
> -Tu exagères.
> - non, non. Tu es toujours comme avant. Mon Dieu, tout cela est si loin. » Puis en riant : « je te suis reconnaissante de me reconnaitre ! [160].

Josef de retour en Tchécoslovaquie pour la première fois depuis son exil au Danemark, croise à l'aéroport *Irena* dont il ignore l'identité. Gêné par ce sentiment, il fera semblant de la reconnaitre et s'engage avec elle dans une conversation qui aboutira par un échange de coordonnées. Une voix narrative indépendante de celle des personnages, celle d'un narrateur omniprésent, narre tous les détails relatifs aux protagonistes de ce récit. Elle révèle des vérités, apporte des réflexions et construit des

[158] Ibid. page 08.
[159] PSHEVORSKA Liana, *L'Ignorance de Milan Kundera : Pour en finir avec le Grand Retour odysséen, Intefrancophonies*, n° 9, 2018, p 6. |« La francophonie translingue »,Alain Ausoni (éd.), 2018, www.interfrancophonies.org
[160]Ibid. p55 et 56

situations que les actants taisent de leur passé d'oppressé, de leur présent d'exilé et ou de leur avenir incertain. *Irena* et *Josef* éprouvent des difficultés à concilier leur passé marqué par l'abondant de la terre natale avec leur présent imprégné de retour au pays d'origine.

Irena et *Josef* forment le sujet d'expérimentation que Milan Kundera a placé dans deux situations d'exilé semblables à quelques détails près. L'écrivain s'incruste, de temps à autre, dans la narration à la première personne avec un « je » qui narre les événements, mais aussi afin d'annoter et de commenter les résultats de ses observations :

> Dès les premières semaines de l'émigration, Irena faisait des rêves étranges : elle est dans un avion qui change de direction et atterrit sur un aéroport inconnu ; des hommes en uniforme, armés, l'attendent au pied de la passerelle ; une sueur froide sur le front, elle reconnait la police tchèque. […] Martin, son mari, faisait les mêmes rêves. Tous les matins ils se racontaient l'horreur de leur retour au pays natal[161].

Dans ce second roman, le narrateur ne s'absente pas très loin, il transmet la parole à ses personnages sous forme de discours direct. Or, des dialogues chargés d'émotions s'installent entre les protagonistes pour les rendre plus tangibles. Ce narrateur nous fait basculer d'un monde irréel vers un monde réel d'où l'alternance d'énoncés non-fictionnels et fictionnels.

La voix narrative dans ce roman est de type hétérodiégètique puisque le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte. Son niveau est extradiégètique car il est extérieur du texte qu'il narre. Le récit prend deux directions différentes à travers les personnages de *Josef* et *Irena*. Entre une *Irena* qui réfléchit à faire sa vie entre la France et la Tchéquie avec son ami *Gustaf* et auprès de sa mère ; et un *Josef* pris de nostalgie bouleversante après son retour aux sources. Bien que le destin les réunit et entrecroise

[161]Ibid. p21.

leur histoire, à chacun ses désillusions et ses plans d'avenir. Le rapprochement entre ces deux personnages au début de l'histoire, finit par ne plus cheminer.

Un autre point important qui marque ce roman, est que ce texte est saccadé de récits correspondant au mythe d'Ulysse et de son retour d'exil. Également, il est rythmé de réflexions politiques relatives au Printemps de Prague et de la révolution de velours en Tchécoslovaquie :

> En 1948, importée de Moscou, la révolution communiste inaugura par la Terreur la deuxième vintennie, qui se termina en 1968 quand les Russes furieux de voir son insolente émancipation, envahirent le pays avec un demi-million de soldat[162].

Dans cet univers polyphonique du roman kundérien, nous percevons la présence d'une voix auctoriale à l'intérieur du texte. Cette voix est apprêtée d'une fonction essentiellement didactique. Elle se dévoile dans les passages essayistiques dont leur objectif est d'éclairer et d'épiloguer les faits et gestes des personnages du roman. Cependant, cette surabondance explicative, fait de Milan Kundera un écrivain totalitaire et complexe. Pour exemple voici un passage pour nous éclairer :

> Comment l'expérience si intime d'un rêve peut-elle être vécue collectivement ? Qu'est-ce que donc son âme unique ?[163]

Le narrateur fait penser le personnage d'Irena avant de poser cette question, dont on n'arrive difficilement à distinguer des deux parties (le narrateur ou Irena) qui pose cette question. Est-elle une question auctorile, réfléchie au style indirect libre. Des lors, nous pouvons déduire que l'auteur ne se positionne jamais loin de ses ces personnages.

En somme, pour Milan Kundera les voix narratives des personnages ou celle d'un narrateur, fusionnent dans l'envie de la délivrance du poids de l'exil, du déracinement ou encore de l'abondant. Le romancier affirme que dans ses romans le narrateur n'est

[162]Ibid. Page 16
[163]Ibid. P22.

nul distinct de celui de l'auteur. Dans tous les cas de figure, il est difficile d'appliquer la narratologie genettienne[164] à l'analyse de la narration kundérienne.

III.1.1.2. Le personnage kundérien entre être et faire

Le personnage est certainement cette entité la plus efficiente dans un texte conçu comme promoteur de sens. De son rôle éparpillé tout au long du récit, généralement à travers des indices formels, le personnage parvient à nous faire croire en l'existence d'êtres vivants qui ne sont en fait qu'êtres de papier, ce dont affirme Gérard Vigner[165]:

> La notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'êtres vivants.[166]

Aussi, le personnage est un concept fondamental dans l'analyse d'un roman, on doit s'appuyer sur l'onomastique et sur la description physique et morale, afin de parvenir à des réponses claires dans sa mise en texte. Cependant, le lecteur joue un rôle déterminant dans la construction d'un personnage autant que l'auteur[167], du fait de l'ascendant dont le personnage exerce sur lui et de sa réception de ce dernier.

L'analyse sémiologique, s'intéressant généralement à ce que *fait* cet être de papier, est reconduite par Philippe Hamon, l'un des éminents spécialistes de cet élément de la diégèse, qui prend désormais en compte l'être du personnage : son portrait. Ainsi, nous mettrons en lumière, par alternance, les deux approches : le personnage comme fonction et le personnage comme signe.

---

[164] GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972

[165]Inspecteur d'académie régionale de Lettres dans l'académie de Versailles, et de Caen précédemment. Chargé de cours à Paris III. Il s'est consacré aux questions d'apprentissage du français comme langue de scolarisation. Il a participé à l'élaboration des textes se rapportant à l'organisation d'une formation en français langue seconde en direction des élèves nouvellement arrivés.

[166] VIGNER Gérard. *Lire du texte au sens*. Ed. Clé International, Paris, 1992, p.p .88-89.

[167] HAMON Philipe. *Note de lecture*, Paris, 1997, p119.

Du fait que le personnage soit un acteur de la diégèse, il a aussi un être, autrement dit il a un nom et un portrait. Le trait de caractère et le trait physique que peut avoir un personnage ne peuvent être débraillés lorsqu'on analyse le sens et la valeur des figures romanesques[168]. Ainsi, depuis l'avènement du roman et ses variations à travers les siècles, cet être de papier évolue jusqu'à son identification avec un être réel, les personnages se déploient en recouvrant divers traits physiques et en absorbant une épaisseur psychologique non des moindres. De la sorte, les personnages deviennent très réalistes afin de refléter l'âme de l'écrivain et son intention à vouloir dire ce qu'il perçoit, notamment en terre d'exil. Ceci, en arborant au personnage une existence tangible, loin du destin héroïque, mais tout près d'une vie misérable. Ce dont Milan Kundera a accompli dans ses romans *La Plaisanterie* et *L'Ignorance* en attribuant des traits physiques, psychologiques, idéologiques et sociaux à ses personnages, d'emblée appartenant habituellement à des personnes réelles. Il entrelace leur destin, tout en mêlant avec talent histoires d'amour, d'amitié et réflexions sur le communisme, la condition humaine, l'exil, la mémoire, l'oubli et la nostalgie.

III.1.1.3. Le nom, un indice d'identité chez Kundera

L'être d'un personnage dépend, tout d'abord, d'un nom propre qui lui sera attribué par l'auteur. Ce point est éminent du fait qu'il permet à la fiction de se rapprocher de la réalité. Ainsi, Milan Kundera octroie le prénom de *Ludvik* au personnage principal de son roman *La Plaisanterie*. Ce prénom, est celui du père de l'auteur « *Ludvik Kundera* », un talentueux musicien pour qui Milan Kundera avait beaucoup d'admiration. Etymologiquement, ce prénom vient du germain « *hold* et *wig* » qui signifie « Illustre et glorieux » et « bataille et combattant ». Le choix de ce prénom est non seulement un hommage rendu à son père laissait derrière lui après son exil, mais il reflète parfaitement le trait de caractère de son personnage. Chassé et trahi, *Ludvik Jahn* mènera un combat de tous les jours contre lui-même et ceux qui l'ont révoqué. Le

[168] JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Ed Arman Colin, Paris 2007, 238 pages, p87.

choix du nom d'un personnage n'est jamais le fruit du hasard, il est souvent très réfléchi et du au projet narratif de l'auteur. Ainsi, le nom d'un protagoniste est accommodé par la représentation requise de l'auteur à son personnage : *« ilest à la fois conditionné par l'image que le romancier veut donner de celui qui le porte »*[169].Le prénom de *Ludvik* est chargé de plusieurs valeurs, dont une affective puisque c'est le prénom du père de l'auteur et une autre symbolique du à son étymologie : glorieux et combattant.

Le second personnage d'*Helena,* dont le prénom est dérivé du mot grec « helê », signifie « éclat du soleil » ou « chaleur ». Ce prénom renvoie à l'impératrice romaine Sainte Hélène[170] connu par ayant été une femme très pieuse. Néanmoins, le personnage d'*Helena* que peint Milan Kundera dans ce roman est loin de représenter une femme croyante et fidèle. Femme de Pavel, celui qui est à l'origine de l'exclusion de *Ludvik* du Partie, *Helena* est une jeune femme brisée par la vie et dont le mariage se détériore à cause d'un mari infidèle dont elle finira par tromper avec *Ludvik.* Ainsi, ce choix du prénom, fut bien élaboré par le romancier afin de persuader le lecteur que le meilleur peut être le pire. C'est ce qu'attend un exilé lorsqu'il quitte sa terre natale pour l'inconnu, espérant trouver mieux.

Quant au prénom du personnage de *Jaroslav,* Il dérive du prénom *Jaroslaw*-très répandu dans les pays de l'Europe de l'est- dont le suffixe « slaw » se réfère à la notoriété et à la gloire. Il est aussi interprété comme **«** slavící jaro » soit« la gloire du printemps». Cet ami de *Ludvik* est très attaché aux traditions musicales de son pays la Tchécoslovaquie, notamment au festival de la Chevauchée des rois qui a eu lieu à chaque printemps, d'où le prénom *Jaroslav* « la célébration du printemps ». Aussi, le souhait de *Jaroslav* est que son fils, représentant de la future génération, accepte de devenir le roi de la chevauchée. Non seulement ce serait un honneur pour lui, mais de la sorte il transmettra à son fils son amour de la patrie et l'éloignera de l'idée de l'exil.

[169] RULLER – THEURET Françoise, *Approche du roman*, Ed Hachette Supérieur, Paris, 2001, p.82.
[170] L'impératrice Sainte Hélène est l'épouse du Constance Chlore et mère de l'empereur Constantin.

Au sujet du prénom *Kostka*, c'est un prénom d'origine polonaise, slovaque et également tchèque. Il renvoie à un mot polonais signifiant « osselet». Le choix de ce prénom a son doute un lien avec le métier de ce personnage, puisque *Kostka* est médecin. Cependant, il est à envisager un hypocoristique du prénom Constantin, le prénom du célèbre empereur romain qui se fit connaitre au IVe siècle en défendant le jaillissement de la religion chrétienne. Rappelons que *Kostka* est un fervent catholique.

Il persiste un autre personnage plus discret qui n'est autre que celui de *Lucie*. Certes, c'est un personnage silencieux, mais qui a un impact sérieux sur le personnage principal. *Lucie* est une jeune femme simple et romantique, qui incarne la pureté et la naïveté. La rencontre amoureuse de *Ludvik* avec ce personnage féminin est sa seule alternative pour se reconstruire. Le prénom de *Lucie* dérive du latin « Lux » qui se traduit par « Lumière ». Ainsi, *Lucie* est cette lumière qui jaillit dans la vie obscure de *Ludvik* après son exil.

Les noms des personnages du roman *L'Ignorance* n'en demeurent pas moins, aussi porteurs de sens précis. Le premier personnage principal est féminin, il porte le prénom d'*Irena.* Ce prénom tire son origine du nom grec « Eirênê »*,* signifiant littéralement« Paix ». Ce prénom porte aussi une autre signification : « Désirée », notamment en russe, en ukrainien ou en moldave. La plus célèbre *Irena* de l'histoire est Sainte Irène, une martyre au IV° siècle qui fut brulée vive pour son refus de renier sa foi chrétienne. Ce prénom attribué à ce personnage a un lien direct avec les traits de son caractère. Non seulement, *Irena* est une femme exilée qui cherche la paix intérieure dans son choix entre le retour au pays natal ou bien l'exil à jamais en terre d'accueil, mais aussi, elle est envahie de désir pour son ancien amant *Josef,* désireuse de connaitre l'amour et de savourer les joies des retrouvailles.

Quant à *Josef,* le second personnage principal, son nom est précisément biblique, de l'hébreu « yôsephyâh », dont la signification est légèrement perplexe : « Dieu accroîtra ma descendance » ou encore « il augmentera, ajoutera ou fera croitre ». *Josef* fera

croitre son envie de s'exiler, de s'éloigner de ce qui a été autrefois son unique foyer : La Tchéquie.

Milada est le deuxième personnage féminin qui a marqué l'histoire de ce roman. Elle est une ancienne amie à *Martin*, le mari d'*Irena*. Etymologiquement son prénom signifie « Jeune » ou « Mon amour ». Ce prénom est purement tchèque, tout comme son personnage qui est resté en Bohême, mais s'est exilé du monde qui l'entoure. *Milada* est obnubilée par le souvenir de sa jeunesse perdue, par son amour pour sa terre natale et pour son ancien amant *Josef*. La plus célèbre des Milada est une femme politique et députée socialiste tchèque du nom de Milada Horáková. Condamnée à mort pour haute trahison, elle est l'une des rares femmes à avoir été exécutée en Tchécoslovaquie. Elle est connue pour son courage et son sang-froid tout comme le personnage qui porte son nom.

Gustave le Suédois est le compagnon d'*Irena*, son prénom est d'origine scandinave, composé d'un substantif qui signifie « *götstaf* » ou bien « *le soutien des dieux* », ou encore « *l'invité de la gloire* ». Quel succès ou quelle gloire a-t-il connu ce personnage afin de mériter un tel prénom ! Tout simplement ce personnage, d'origine suédoise est exilé, vit positivement son exil comme s'il était un vainqueur.

Concernant l'amie française d'Irena, *Sylvie*, elle tire son nom du latin « Silvia » ou « Silvius « qui désigne 'la forêt' ». Il incarne l'étendu d'espace étranger qui a été offert à nos exilés. Ce prénom est aussi un clin d'œil à Sylvie Richterová (1945 Brno), une écrivaine tchèque native de la ville de Brno, ville natale de Milan Kundera. Elle s'est exilée en Italie où elle a continué à collaborer avec des écrivains de la diaspora tchèque en Europe occidentale dont Milan Kundera et qui la cite dans son essai littéraire *L'Art du roman* et lui réserve même d'autres articles.

Le défunt époux d'*Irena* et le père de ses filles, n'est autre que *Martin*. Ce prénom est un théophore qui procède du nom propre latin *Martinus*, dérivé en *-inus* de l'adjectif *martius* « (relatif à), de Mars ». Mars étant à la fois le dieu de la guerre et de la fertilité

des sols. Ce personnage est mort en exil (juste quelques temps après son émigration), sans avoir eu la chance de rentrer chez lui en Tchéquie. Il a perdu la guerre menée contre lui-même et l'exil puisqu'il n'a pas réussi à franchir l'étape du grand Retour.

Enfin, le personnage de la mère d'*Irena* ne porte aucun nom propre. Il est désigné par son lien de parenté avec le personnage d'*Irena*. Ainsi, elle est indiquée tout au long du récit par le nom « la mère » : *« La mère mit le disque dans un grand appareil et appuya sur quelques bouton… »* (L'ignorance p208) ou encore : *« La mère siffla la mélodie de la valse et tortilla des hanches […] c'est alors qu'il vit la main de la mère... »* (L'ignorance p209). Cet anonymat œuvre pour garder la seule identité importante aux yeux du romancier, à savoir la mère, une mère qui a refusé l'exil, ne remplit pas le rôle qu'elle devrait normalement incarner : « *C'est ainsi, depuis mon enfance : tandis que la mère s'occupait tendrement de son fils comme d'une fillette, elle «était envers sa fille virilement spartiate. Veux-je dire elle ne l'aimait pas ? »*[171].

A travers la sélection des noms de ses personnages, Milan Kundera attribut à chacun d'eux un nom propre et un rôle précis qui détermine sa fonction et trace sa destinée. Il le charge aussi de diverses valeurs (sociales et symboliques), afin de l'inscrire dans un univers réel :*« Le nom n'est pas seulement un moyen commode de repérage et une marque d'unité qui rattache une série d'informations dispersés à un ancrage unique mais encore un moyen d'imiter la réalité.»*[172].Toutefois et à première vue, le personnage kundérien est exilé d'une manière ou d'une autre. L'exil est pour certain réel, extérieur ou intérieur et pour d'autres il se trouve en eux.

III.1.1.4. Le personnage kundérien et l'enjeu du portrait

La description d'un personnage est autant importante que le nom qu'il porte car elle est aussi porteuse d'informations pour établir son portrait physique, psychologique et social. Cela afin de concevoir ses traits de caractère et d'esquisser ses faits et gestes

[171]Ibid. p 27.
[172]RULLER – THEURET Françoise, *Approche du roman*, Ed Hachette Supérieur, Paris, 2001, p.81.

dans les événements qui suivront. C'est grâce au portrait dressé d'un personnage que se déclare sa vision du monde. Aussi, la description des personnages défait et interprète des informations et des indices porteurs de sens pour la suite du tissu romanesque. Egalement, elle est un appât pour une éminente traduction et conception du texte.

Ainsi, *Ludvik Jahn* est décrit comme un homme ordinaire et agréable : *« Ludvik m'a tellement plu, […] c'est un homme ordinaire, simple, clair.* »[173]. Il est aussi sensible et sagace, mais surtout il est nourri par un sentiment de vengeance et de colère envers ceux qui l'ont sanctionné injustement. D'ailleurs, Milan Kundera éclaire cette distorsion qui s'opère entre la personne de *Ludvik* et l'image qu'il revoit dans un passage du roman à travers la voix de ce même personnage :

> Je commençais à comprendre qu'il n'existait aucun moyen de rectifier l'image de ma personne, […]je compris que cette image (si peu ressemblante fût-elle) était infiniment plus réelle que moi-même ; qu'elle n'était en aucune façon mon ombre, mais que j'étais, moi, l'ombre de mon image ; qu'il n'était nullement possible de l'accuser de ne pas me ressembler, mais que c'était moi le coupable de cette dissemblance ; et que cette dissemblance enfin était ma croix, dont je ne pouvais me décharger pour personne et que j'étais condamné à porter.[174]

Ludvik était le fils ainé, ensuite il est devenu fils unique à la suite de la mort de son petit frère. Aussi, orphelin de père à treize ans, après que celui-ci était enlevé par des soldats allemands. Il sera pris en charge par sa tante paternelle mariée à un riche entrepreneur :

> Lorsque Ludvik avait treize ans, les Allemands avaient emmené son père, maçon, dans un camp et il ne l'avait plus jamais revu. Ludvik était le fils aîné. Et à cette époque, fils unique, après la mort de son petit frère. Le père arrêté, mère et fils n'avaient plus

[173]KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, Paris, 485 pages, p30.
[174]Ibid. p82.

> personne. Leur misère était grande. La fréquentation du collège revenait chère. Ludvik, à ce qu'il semblait, devrait y renoncer[175].

Même s'il se désintéressait de l'école, néanmoins il aimait beaucoup lire et était passionné de musique. Il aimait jouer du Jazz, tout comme le romancier :

> Pour un peu, papa l'eût préféré à moi. Ravi de ce que Ludvik dévorait sa bibliothèque dont il connaissait chaque titre Lors de mes débuts dans notre jazz de lycéens, il tint à en faire partie avec moi. Il acheta aux puces une clarinette de quatre sous et il eut vite appris à en jouer très convenablement. Après quoi nous nous vouâmes au jazz ensemble, et ensemble nous ralliâmes l'orchestre avec cymbalum[176].

Les épreuves qu'a connues *Ludvik* ont fini par transformer le jeune homme farouche et rebelle qu'il était en un homme austère et serein. Cependant, il pourvoit de se venger de ceux qui ont brisé sa jeunesse et l'on forcé à l'exil.

Helena Zemanek est le premier personnage féminin qui prend la parole et rentre en scène dans *La Plaisanterie*. Elle est une femme rousse aux yeux bleus et aux formes généreuses :

> Je caressais ma rancune pour l'apparence d'Helena […], rancune pour sa chevelure rousse, pour ses yeux bleus, pour ses cils dressés court, rancune pour son visage rond, pour ses narines sensuelles, rancune pour l'écart léger des incisives, rancune pour la réplétion du corps mûr[177].
>
> […] pour la taille, je ne suis plus très mince, mais quoi ! Si j'ai des rides, pour compenser je possède d'autres charmes qu'une fille jeune n'a pas, charme de la femme qui a vécu[178].

Helena se révèle être une femme belle, charmante et attachante : « *L'Helena de la réalité se révélait toujours plus jolie que celle de mes fictions, comme, une fois encore, je le constatai en la voyant de dos prendre, sur ses hauts talons, le chemin de l'hôtel*. »[179]. Helena est originaire de la Bohème et issue de la bourgeoisie tchèque. Son image est toujours bien soignée :

[175]Ibid. p208.
[176]Ibid. p209.
[177]Ibid. p266.
[178]Ibid. p35.
[179]Ibid. p261 et p262.

« *Lorsqu'elle descendit (sous son imperméable déboutonné, elle était en jupe noire et pull-over rose), je pus une nouvelle fois me convaincre de son élégance*. »[180].Elle est une personne sûre d'elle, romantique et qui croit en l'amour. Elle est exilée au sein de son couple et à son travail. Elle s'accroche à son mariage en dépit de ses problèmes de couple et dans son travail, *Helena* est honnie par ses collègues journalistes pour son attachement inconditionnel au Parti communiste, elle dira (à la page 5) : « *il paraît que je suis une sale vache, fanatique, dogmatique, chien de garde du Parti et tout et tout, seulement, ce qu'il y a, moi, je ne rougirai jamais de l'aimer, le Parti, de lui sacrifier tous mes loisirs* ». Elle empruntera à Julius Fučík[181] sa devise :

> Je ne dois pas être triste, je ne dois pas, que la tristesse ne soit jamais liée à mon nom, cette phrase de Fucik est ma devise. Même torturé, même sous la potence, Fucik n'était jamais triste, et peu m'importe qu'aujourd'hui la joie soit passée de mode, je suis bête, c'est possible, mais les autres ne le sont pas moins avec leur scepticisme mondain, je ne vois pas pourquoi je devrais renoncer à ma bêtise pour adopter la leur, je ne veux pas couper ma vie en deux, je veux que ma vie à moi soit une, d'un bout à l'autre[182].

Quant au personnage de *Jaroslav*, il est un ancien ami de *Ludvik* : « *Satané Ludvik ! […] Mon plus vieux copain ! Sous ce poirier, que de fois on s'est installés, quand on était gamins .Je l'aimais bien.* ».[183] C'est un homme d'une quarantaine d'année, sympathique et jovial. Il est marié à une certaine Vlasta avec qui il a un enfant, Vladimir. Il est lié au Parti communiste. *Jaroslav* est chef d'orchestre avec cymbalum et fortement attaché aux traditions populaires de Moravie. Il a toujours refusé l'exil et il œuvre sans cesse pour faire vivre son pays et transmettre aux générations futures les valeurs de la Tchéquie :

> Patriote morave et folkloriste têtu, Jaroslav profita de ses propres noces pour satisfaire ses passions ethnographiques en

[180]Ibid. p268.
[181] Julius Fučík (1903-1943) : écrivain et journaliste tchèque, un membre actif du Partie communiste tchécoslovaque, Il fut emprisonné, torturé et tué. Milan Kundera publie, en 1955, une pièce de théâtre politique *« Le Dernier Mai »* (titre original : *Poslední máj*) une œuvre hommage à Julius Fučík, « un héros de la résistance communiste contre l'occupation nazie en Tchécoslovaquie pendant la Seconde Guerre mondiale ».
[182] Ibid. p29 et p30.
[183]Ibid. p208.

> réglant les festivités sur le canevas des anciennes coutumes populaires : costumes régionaux, orchestre avec cymbalum, « patriarche » déclamant des bouts de textes fleuris, jeune épousée enlevée à bras-le-corps par-dessus le seuil, chansons, bref tout un cérémonial de la journée entière que Jaroslav avait reconstitué plus à partir des manuels de folklore que de la mémoire vivante.[184]

Kostka est une autre connaissance de jeunesse de *Ludvik.* Il a une quarantaine d'année, il est grand et maigre. C'est un homme chaleureux et aimable. Il est divorcé et entretient une relation avec une jeune institutrice :

> C'était un être étrange, tout à la fois d'une sourcilleuse moralité et curieusement inquiet et instable, d'avec qui, à ce que je savais, sa femme avait divorcé depuis des années […] je le vis : il venait, songeur, grand, maigre, sympathique dans son manque d'apparence, oui, c'était bien lui.[185]

Kostka est médecin à l'hôpital et aussi responsable d'une ferme d'Etat en Bohême. Il préfère sa solitude et sa liberté d'où son choix de rester célibataire après son divorce. C'est un fervent catholique, très attaché à sa religion : « *J'ai compris que l'homme n'a rien à perdre, que sa place est partout, partout où le Christ est allé, ce qui signifie : partout parmi les hommes.* »[186]. Il s'est exilé en Moravie pour échapper au pêché de la chair et qui finira par le rattraper.

Enfin, le personnage silencieux de L*ucie Sebetkova,* c'est le portrait d'une jeune femme qui semble avoir dix-neuf ans, mais qui est plus âgée qu'elle ne le parait : « *Lucie, selon des données plus concrètes ? Elle avait dix-neuf ans, mais en réalité beaucoup plus, comme ont beaucoup plus les femmes dont la vie a été difficile et qui ont été balancées, tête la première, de l'enfance dans l'âge adulte.* ».[187]. Elle a des cheveux frisés, un joli visage discret et suave. Elle est simple et tranquille : « *J'observais son visage discrètement joli, joliment discret ; je sentais chez cette jeune fille tranquillité, simplicité et modestie* […]»[188].

[184]Ibid. p 76.
[185]Ibid. p 16.
[186] Ibid. p 316.
[187] Ibid. p 116.
[188] Ibid. p 111.

Elle porte souvent un petit manteau marron qui semble vieux : « *J'observais son petit manteau marron, misérable, râpé et même un rien trop court.* » (p111) et ne possède que trois robestoutes défraichies et usées : « *Lucie ne possédait que trois robes dont elle changeait toujours dans le même ordre, […]. Je les aimais bien, ces petites robes, l'une comme l'autre, du fait même qu'elles étaient éraillées, usagées, d'assez mauvais goût ; je les aimais aussi fort que son manteau marron.* »[189]. Par la suite, elle a changé sa garde-robe grâce à *Ludvik* qui lui a offert quelques jolies toilettes et des escarpins à hauts talons, chose qui lui concéda une certaine élégance et mit son corps en valeur : *«Lucie d'un coup déserta mes images de Lucie une jolie femme dont la terne discrétion s'était dissoute dans une toilette de couleur franche et de forme élégante.* »[190].

Lorsque *Lucie* vivait à Ostrava, elle était ouvrière dans une usine et logeait dans un foyer pour jeune fille. Ensuite, elle a séjourné dans une ferme d'Etat en Bohême occidentale, pour enfin s'établir en Moravie et devenir apprentie coiffeuse. De la sorte, elle a vécu l'exil à trois reprises, puisqu'à chaque fois elle quittait un lieu pour un autre, c'était parce qu'elle se sentait persécutée. Sous son apparence enfantine, *Lucie* porte un lourd secret, qui traduit son aspect de jeune femme taciturne et réservée.

Les personnages de *L'Ignorance* ne sont pas différents de ceux de *La Plaisanterie* dans le portrait physique et psychique que dresse d'eux Milan Kundera. Ainsi, ils ont pratiquement la même tranche d'âge. *Irena* est une jolie femme, coquette et agréable d'une quarantaine d'année, veuve et maman de deux filles : « *Lui aussi était heureux de cette rencontre ; elle était amicale, coquette et agréable, dans la quarantaine, jolie […].* »[191]. Son exil en France date de vingt ans.

Irena vit depuis quelques temps entre Paris et Prague où elle partage sa vie avec *Gustaf*. Elle a exercé plusieurs métiers dont femme de ménage, aide-soignante et traductrice :

[189] Ibid. p127.
[190]Ibid. p129.
[191]KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p59.

> Martin était mort. Elle avait traversé ensuite de longues années pénibles, forcée d'accepter n'importe quel travail, femme de ménage, aide-soignante d'un riche paraplégique, et ce fut déjà un grand succès quand elle a pu faire des traductions de russe en français[192].

Le second personnage principal est *Josef,* un homme charmant et élégant, âgé de soixante ans, il est veuf. Il est vétérinaire et vit au Danemark après son exil de la Tchéquie depuis presque dix-sept ans. Il est le fils d'un médecin et a un frère. Sa première femme est tchèque, après son divorce il s'est exilé au Danemark. Il était aussi membre actif du Parti communiste. *Josef* épouse le silence à son Retour au pays natal. Il observe les changements opérés depuis son exil.

Ensuite, s'ajoute le personnage de *Milada,* uneancienne amie du mari d'Irena.Elle est une femme belle et célibataire d'une quarantaine d'année. Elle a des yeux bleus et un beau visage rond avec des rides sur les joues et le menton. *Milada* a des cheveux bruns et une coiffure qu'elle garde depuis sa jeunesse et qui cache une imperfection de son visage : elle a été amputée d'une oreille : *« Aujourd'hui, Irena lui a posé la question qu'elle entend de temps en temps : pourquoi n'a-t-elle jamais changé de coiffure. Non, elle n'en a pas changé et elle n'en changera pas* […] *Elle devait protéger le secret de son oreille gauche. »*[193] Elle est une femme sympathique et aimante, mais solitaire et triste. Depuis sa tentative de suicide avortée, elle vit exilée sur elle-même et refuse tout contact avec les autres.

Un autre celui de *Gustaf* l'amant d'Irena, vient rallonger la liste de ces personnages. Il est un entrepreneur suédois d'une soixante année. Il est exilé en France depuis sa séparation avec sa femme, avec qui il a eu deux petites filles. C'est un homme bon et généreux, séducteur et gentil : « *Elle était éblouie par sa bonté […] il charmait les femmes. Enfant chéri de sa mère, il était incapable de vivre seul.* »[194]. Il s'est installé à Prague pour le travail. Il a beaucoup d'affection pour Irena et ses filles. Il était un ancien ami à son mari et est devenue l'amant de la mère d'Irena.

[192]Ibid.p26.
[193]Ibid. p201/202
[194] Ibid. p 34.

Quant à la mère d'Irena, ce personnage qui ne porte pas de nom propre, est une femme veuve deux fois et retraitée. Elle est pleine de vitalité et d'ardeur. Elle a gardé un corps et un visage jeune : « *[…] quand le policier à l'aéroport a regardé mon passeport, il m'a dit '' c'est un faux passeport madame ! Ce n'est pas votre date de naissance''. D'emblée Irena retrouva sa mère telle qu'elle l'avait toujours connue et eut le sentiment que rien n'avait changé après ces presque vingt ans. »*[195]. Elle aime sa fille et se soucie de son manque de vigueur, même si elle montre tout le contraire en se pavanant devant Irena avec ses aires de suprématie : *« Elle savait que sa simple présence écrasait sa fille et je ne veux pas nier qu'elle éprouvait un plaisir secret de sa propre supériorité physique. […] en sa présence Irena se sentait moins jolie et moins intelligente. »*[196]

III.1.1.5. Le personnage kundérien, acteur de l'intrigue

Aujourd'hui, la littérature moderne conçoit le personnage tel un adhérant à l'action. Il dispose non seulement d'un patronyme, d'un aspect psychologique et d'une vie sociale-ceci tout en l'agençant dans un espace et en le situant dans le temps-, mais il participe aussi à la sphère d'action grâce à l'écrivain qui déploie tous les éléments nécessaires pour faire de lui un être vivant. Selon Greimas le personnage se définit par l'action qu'il accomplit ou qu'il souhaite réaliser et nullement par son être et sa personnalité[197].

Ainsi, après avoir analysé les éléments déterminants de la personnalité des protagonistes kundériens, il est temps de s'intéresser au personnage en tant qu'acteur de l'intrigue.

Dans *La plaisanterie* cinq personnages orchestrent l'histoire dont *Ludvik* est au centre de l'action. Non seulement il y participe, mais tout gravite autour de lui. Le romancier décrit deux époques majeures de la vie de ce personnage : sa jeunesse et son

[195] Ibid. p 24.
[196]Ibid. p 28.
[197]GREIMAS Algirdas Julien, « *Les Actants, les Acteurs et les Figures* », *dans Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol (dir.), Paris, Larousse, 1973, p. 161-176

âge adulte. En 1948 à Prague, *Ludvik* était un jeune étudiant communiste débordant d'ambition et surtout insouciant. Epris d'une séduisante et conformiste camarade *Marketa*, il lui envoie une carte postale avec les mots suivants : « *L'optimisme est l'opium du peuple ! L'esprit sain pue la connerie ! Vive Trotski !* ». Cette plaisanterie constituée de trois phrases équivaudront à *Ludvik* l'exclusion du Parti et de la faculté, et sa déportation dans un bataillon disciplinaire.

La première action accomplie par ce personnage a bouleversé tout le cours de sa vie. Les conséquences lourdes de cet acte entraineront une seconde action de ce protagoniste. Ainsi, après des années d'exil, *Ludvik* revient dans sa ville natale pour accomplir sa vengeance qui consiste à séduire *Helena* l'épouse de Pavel Zemanek, son principal détracteur. Obnubilé par sa vengeance, *Ludvik* manquera de saisir une chance de se reconstruire auprès de *Lucie*, pour laquelle il éprouve des sentiments sincères.

Au sujet de *Lucie*, leseul personnage qui se révèle par la voix de deux narrateurs (*Ludvik* et *Kostka)*, est aux yeux de tous une jeune femme douce et romantique, mais indomptable pour *Ludvik* puisqu'elle s'est refusée à lui sexuellement. Avec son corps de femme inaccessible, elle symbolise la pureté et la naïveté dans un monde de brut. L'action majeure qu'elle accomplira, consiste à offrir des fleurs à *Ludvik* lors de chacune de leurs rencontres, ceci avant qu'elle soit épinglée et emprisonnée :

> Au rendez-vous suivant, elle m'attendit avec tout un bouquet, je me sentis un peu décontenancé […] Il n'y avait rien eu à faire. Depuis ce jour, à chacune de nos rencontres, un bouquet m'attendait et j'avais fini par m'y faire parce que la spontanéité du don me désarmait et que je comprenais que Lucie tenait à cette forme de cadeau[198].

Lucie finit par s'exiler en Moravie, ville natale de *Ludvik*. Ainsi, on ne connaitra pas les véritables raisons du choix de ce lieu de reconstruction. A-t-elle suivi *Kostka* qui

[198]Ibid. P126.

est parvenue à cicatriser sa blessure ou bien cherche-t-elle la présence imaginaire de *Ludvik.* Ce dernier lorsqu'il comprendra pour quelle raison *Lucie* s'est refusée à lui, et qui n'est autre que son viol, il réalisera enfin le caractère de sa plaisanterie au mauvais goût.

Quant d'*Helena,* ses actions se récapitulent en trois épisodes. Le premier, est celui de son exil physique avec *Ludvik,* puisqu'elle va le retrouver loin de chez elle. Le deuxième épisode, se résume en sa révélation à son mari lui disant qu'elle est avec *Ludvik.* Enfin, le dernier épisode surgit lorsque *Ludvik* rompt avec elle, ce qui la pousse vers une tentative de suicide ratée. *Helena* est une double victime, victime de la vengeance de *Ludvik* qui se servira d'elle pour accomplir sa vendetta envers son mari. Elle est aussi une victime de son appétence à croire en l'amour en dépit des incertitudes.

A propos de *Jaroslav,* l'ami d'enfance de *Ludvik,*deux actions définissent ce personnage sympathique. Premièrement, son obstination à vouloir que son fils soit le roi de la chevauché, une fête propre à la Moravie et qu'il prépare chaque année avec passion. Ce qui révèle son admiration, son amour et son attachement aux traditions et au folklore de son pays, notamment de sa région la Moravie. Sa seconde action, se révèle dans son insistance à vouloir renouer avec *Ludvik*, même si ce dernier n'a pas cherché à le revoir lors de son retour d'exil. Il prend conscience que son ami d'enfance a changé et garde une certaine réserve dans ses paroles. Une dernière action n'émanant pas directement de *Jaroslav*, du moins elle est hors de sa portée puisqu'il sera victime d'une crise cardiaque en accomplissant son geste favori : jouer de la musique morave sur scène. Ce personnage refuse toute idée d'exil et ne comprend pas ceux qui font ce choix. Il fera tout pour que son fils ne suive pas cette voie.

Le dernier personnage de *La Plaisanterie*, *Kostka,* œuvre à concilier ses deux amours : le christianisme et le communisme. Il est une ancienne connaissance à

Ludvik, il l'aidera indirectement à accomplir sa vengeance en lui prêtant son appartement. Toujours, dans l'ignorance de ses actions, *Kostka* projette *Ludvik* dans le passé et ravive en lui des souvenirs doux lorsqu'il croise *Lucie* dans le salon de coiffure où *Kostka* l'emmena. Lui-même avait rencontré *Lucie* par hasard lorsqu'elle fuyait Ostrava et lui Prague. Il est non seulement sa deuxième voix dans le roman après celle de *Ludvik*, mais c'est lui qui interprétera pratiquement tous ses gestes et paroles. Grace au docteur *Kostka* dans la ferme d'Etat, *Lucie* retrouve confiance en elle et lui confie qu'elle a été violée à seize ans et a failli l'être quelques années plus tard par un soldat. Kostka, fervent catholique, commet une action irréversible qui ternira sa foi en dieu, puisqu'il couchera avec *Lucie* et se sentira fautif.Par la suite, il quitte Ostrava et s'exile en Moravie pour se rapprocher de dieu, mais ne se sentira plus jamais apaisé comme autrefois dans la religion : « *Ö Seigneur ? Est-ce vraiment cela ? Suis-je si minablement ridicule ? Dis que cela n'est pas ! Donne-m-en l'assurance ! Fais-toi entendre, mon Dieu, plus fort, plus fort ! Dans ce tohu-bohu de voix brouillées, je ne t'entends pas du tout*[199]. ».

Dans le roman *L'Ignorance,* les deux personnages principaux *Irena* et *Josef,* deux exilés tchèques, croisent leur destin en accomplissant une même action majeure celle du Retour au pays d'origine, la Tchécoslovaquie. Avecl'insistance de *Sylvie* son amie française, *Irena* décide de retourner à Prague, sa ville de naissance avec vingt ans d'exil. Quant à Josef, son grand retour au pays natal, il le doit à sa défunte femme à qui il avait fait la promesse d'y retourner un jour. Le moment venu, après la libération de la République tchèque, il s'y est rendu sans grande conviction mais avec des appréhensions.

Autrefois, ces deux personnages étaient confrontés à la remise en cause de leur choix de quitter leur pays d'origine et de s'exiler, en France pour *Irena* et au Danemark pour *Josef*. Aujourd'hui, ils se voient contraints de choisir entre rester ou partir, revenir aux racines ou s'accrocher à l'ailleurs devenu un chez soi.

[199] KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, Paris, 485 pages, p359.

Dès son arrivée à Prague, *Irena* s'est promenée dans ses rues, a mangé dans ses restaurants et a visité ses boutiques. Elle a aussi dîné avec ses anciens amis et connaissances. *Josef*, aussitôt arrivé en Bohême, s'est précipité au cimetière pour se recueillir sur la tombe de ses parents : *« Quand, il y a un mois, il préparait ce séjour en Bohême, il savait déjà qu'il commencerait par là. Il regarda la stèle […] maman était tout en bas. Où était le père ? Mort quinze ans plus tard, il était séparé d'elle par au moins un étage de cercueils*[200]*. ».* Ensuite, il s'est rendu à la maison familiale où vivait toujours son frère médecin avec sa femme. Ce frère qui a pris possession de tous les biens de *Josef* en son absence et pas conséquence de son identité. Enfin, il a rendu visite à un ancien ami, un fervent communiste du nom de N. Son séjour ne devait durer que trois jours, non comme *Irena* qui n'avait arrêté aucune date de retour.

Leur seconde action commune est leur rendez-vous à Prague, coïncidant avec le jour du retour de *Josef* au Danemark. Ils ont déjeuné conjointement, puis ils se sont précipités vers la chambre d'hôtel de *Josef* pour passer un moment intime ensemble. *Irena* s'était longuement préparée à cette rencontre et à ce qu'il allait suivre, tout comme pour son retour d'exil. Quant à *Josef*, il avait tout laissé à la providence, même s'il avait hâte de retrouver *Irena*, son inconnu de l'aéroport.

Leur tentative de nouer entre eux des liens amoureux se soldera par un échec. *Irena* est déçue du fait que *Josef* ne s'est pas souvenu d'elle et qu'il a feint le contraire. *Josef* est gêné et dépitéde voir ce qu'il ne pouvait rien offrir à cette femme, ni à une autre d'ailleurs. Chacun de ces deux personnages rejoindra son pays d'accueil avec la conviction d'avoir été spolié. *Irina* attendait quelque chose de son retour d'exil et fut déçue. Quant à *Josef*, il s'était préparé aux désillusions de ce retour.

Milada est la mémoire vivante du pays natal d'*Irena* et de *Josef*. Elle est aussi la survivante d'une guerre inexorable. Elle a accompli une action importante à l'égard d'*Irena* puisqu'elle est la seule à l'accueillir les bras ouverts et à se réjouir de son

[200] KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p59.p61.

retour. Elle lui organise le dîner des retrouvailles, elle s'intéresse d'avantage à *Irena* et surtout elle ravivera des souvenirs ensevelie par le poids de l'exil et de l'oubli.

Sylvie l'amie française d'*Irena,* représente sa voix off qui sommeillait en elle depuis son exil en France. Elle symbolise sa conscience qui veille à lui rappeler que le jour du grand Retour est arrivé et qu'elle doit rentrer dans son pays natal. Ce personnage ne prend la parole que brièvement et lors des premières lignes de ce roman. D'ailleurs, elle s'efface par la suite et coupe les liens avec *Irena* lorsque celle-ci se braque à l'idée de rentrer en Tchécoslovaquie. Elle est la figure type de l'hôte qui attend le retour des exilés chez eux après la fin de la guerre ou des répressions qu'ils ont connues dans leur pays d'origine :

> Elle lui parle de Sylvie. « Elle était déçue que je ne sois pas accouru dès le premier jour à Prague. […] je n'ai pas pu venir à Prague que quelques mois plus tard […]. Quand je suis retournée à Paris, j'ai senti un besoin fou de parler avec elle […] mais elle n'avait plus grande envie de me voir. »
> -Vous vous êtes brouillées ?
> - Mais non. Tout simplement je n'étais plus une émigrée. Je n'étais plus intéressante.[201]

Gustaf l'amant d'*Irena*, est un expatrié suédois dont l'émigration en France est une totale réussite. L'exil de *Gustaf* est une fuite des responsabilités envers sa femme et non envers son pays. Il accomplit deux actions qui auront un impact direct sur la vie d'*Irena*. D'abord, il lui offre un pied à terre à Prague, puisqu'il s'y installe pour son travail. Ce qui permet à I*rena* de faire des va-et-vient entre Paris et Prague à sa guise. Ensuite, il se rapproche de la mère d'*Irena* et il couche avec elle. Ils deviennent amants et cachent cette relation insensée à *Irena*.

Cette mère narcissique ne joue aucunement le rôle qu'elle est sensé adosser, celui de parent. Elle est loin d'incarner la figure maternelle et d'appuyer sa fille surtout lorsqu'elle entreprend une relation intime avec l'amant de sa fille. *Irena,* se doit de côtoyer sa mère après son retour à Prague.

[201]Ibid. p.195

A travers tous ces personnages, Milan Kundera s'efforce à nous faire partager une panoplie de sentiments tels que : le doute, la souffrance, l'amour, le regret ou l'incompréhension. Subséquemment, il se retrouve dans chacun de ses personnages. Le *Ludvik de La Plaisanterie* semble le plus proche de lui par son intelligence et son apathie. Il nous transmet à travers lui son ressentiment après son exil et sa déchéance du Parti Communiste. Il a un peu de *Jaroslav* le traditionalistequi est lié à sa Tchécoslovaquie natale et qui voue un amour sans faille à la musique. La passion de *Jaroslav* pour cet art est un clin d'œil de Kundera à son père pianiste. *Helena* et *Lucie* sont sa nécessité de croire en l'amour, d'avancer et de se reconstruire. *Kostka* représente sa quête spirituelle. Mais il tient particulièrement à nous livrer plusieurs de ses réflexions profondes notamment sur l'exil, le communisme, la religion ou encore l'amour. A travers *Ludvik* il révèle les contrecoups de l'exil et à travers *Jaroslav,* très attaché au folklore tchèque, il se livre à une réflexion sur l'art et les mutations qu'il a subies sous le prosélytisme du régime communiste. Son aphorisme sur l'amour et la sexualité il le transmet à travers *Helena* et *Lucie.* Par ailleurs, à travers le personnage de *Kostka,* Milan Kundera se confesse à propos des liens entre la religion (le christianisme) et l'idéologie communiste.

Dans *L'Ignorance,* il est *Irena* par son attachement à la France. Exilée en hexagone depuis une vingtaine d'années, elle vit aujourd'hui son exil avec bonheur. Il est aussi un *Josef* par son silence. Exilé au Danemark, il s'est construit une vie paisible. Toutefois, l'ignorance ou l'oubli de leur passé les rattrape après l'indépendance de la Tchécoslovaquie et les pousse à rentrer au pays, ou du moins à songer à un éventuel retour. Chose que Milan Kundera a vécu au plus profond de son âme, rester ou repartir. Ses deux personnages déracinés, vont tout de même tenter ce grand retour et essayer de renouer avec leur vie antérieure ce que Kundera n'a jamais tenté de faire : renouer avec la Tchéquie. Il vit ce retour uniquement par procuration, à travers ses personnages et il les accompagne dans leur trajet vers l'abandon définitif de leur identité antérieure. *Josef* efface de sa mémoire tous ses souvenirs du passé et *Irena* vit très mal le rejet des

autres de son retour. Ils saisissent l'impossibilité de reconstruire une autre vie, ou ne serait-ce que quelques choses dans leur pays natal qui leur est devenu désormais étranger.

Ce roman parle même à ceux qui ont fait le choix de rester, puisque Milan Kundera évoque l'exil intérieur à travers le personnage de *Milada.* Une femme tchèque au passé amer et qui est restée au pays, voit sa jeunesse brisée et son âme abimée, elle sacrifie sa sexualité à sa beauté et adopte sa solitude.

Dans ce roman, Milan Kundera mène aussi plusieurs réflexions profondes à travers l'action de ses personnages. Il évoquera l'oubli et l'ignorance à travers *Josef,* les souvenirs et la nostalgie à travers *Irena*, mais aussi l'exil, le retour, le temps qui fuit, les défaillances de la mémoire et il livre une réflexion approfondie sur l'omniprésence de la mort.

III.1.2. Le personnage rahimien au défi de l'exil

Dans cette présente partie de notre travail, nous allons analyser le personnage rahimien sous deux angles : le personnage narrateur et le personnage rahimien entre être et faire. Ainsi, nous allons procéder comme il a été établi précédemment chez Milan Kundera.

III.I.2.1. Le personnage rahimien dans la prison de soi

Atiq Rahimi se lance en l'an 2000, seize ans après son exil, dans l'écriture de son premier roman *Terre et Cendres*, un roman bouleversant sur l'Afghanistan durant l'occupation soviétique, mais aussi sur la guerre, la famille et le deuil. Ce livre retrace le destin dramatique d'un vieillard nommé *Dastaguir,* qui accompagné de son petit-fils *Yassin,* va tenter de rendre visite *à* son fils *Morad,* ouvrier dans les mines, pour lui apprendre la mort de tous les siens.

Atiq Rahimi a tenuà minimaliser *Terre et cendres*, ainsi, ce roman comporte très peu de personnages. Nous comptons un personnage principal, celui du vieil homme *Dastaguir* et trois personnages accessoires, *Yassin* le petit fils sourd, *Mirza Qadir* le propriétaire d'une petite échoppe et Mourad, le fils du vieillard :

> Dès l'écriture du livre, je me suis tenu à un certain minimalisme, raconte Atiq Rahimi. Il s'agit du système narratif du conte très ancré dans notre culture. Même l'épopée persanophone comprend peu de personnages, malgré l'héritage du foisonnement de la littérature de l'Inde[202].

Ainsi, Atiq Rahimi nous dessine le portrait d'un homme perdu et désarçonné, qui se voit obligé d'annoncer le malheur : « -*Tu vas travailler à la mine, - non je vais voir mon fils […] je vais enfoncer un poignard dans le cœur de mon fils*.» (Page 61). S'ajoute aussi à cette douleur, le sentiment de culpabilité pour avoir survécu au bombardement de son village. Le personnage du grand-père parle et pense, tout comme l'auteur de ce texte. Atiq Rahimi met en scène des dialogues de sourds, or le handicape du petit *Yassin*, devenu sourd lors du bombardement de leur village, fait que le grand-père *Dastaguir* ne sait plus comment parler à son petit-fils :

> Tu prends une grande respiration et tu déclares d'un air découragé :
> -Ce garçon va me rendre fou.
> -Ne dites pas cela, père. C'est juste un enfant. Il ne peut comprendre.
> Tu inspire plus profondément encore, avec plus de peine que tout à l'heure. Tu reprends :
> -Hélas, mon frère, le problème n'est pas qu'il ne comprend pas… cet enfant est devenu sourd.
> - Que Dieu le guérisse ! Que lui est-il arrivé ? […]
> -Le bombardement du village l'a rendu sourd. Je ne sais plus comment me faire comprendre. Je lui parle comme avant, je le gronde… c'est juste l'habitude…[203]

[202] WIDEMANN Dominique, *Les poètes afghans n'ont pas tous disparu,* L'Humanité/culture et savoirs, Mercredi 5 Janvier 2005, https://www.humanite.fr/node/319810 [consulté le 28 aout 2020]

[203]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 200, 91 pages, p35.

Ce passage est un dialogue entre *Dastaguir* et *Mirzak Qadir* lors de leur rencontre. Comme le montre cet extrait, le vieil homme raconte à cet épicier comment son petit-fils était devenu sourd et lui confie son désarroi à ne plus savoir comment lui parler et se faire comprendre de lui. Chacun de ces personnages est conscient que quelque chose ne va pas, mais aucun ne cherche à traduire par les mots ce mal-être. Ils s'isolent et souffrent en silence, car même l'aimable *Mirzak Qadir* a connu des malheurs dans le passé qu'il préfère taire aujourd'hui. Ces personnages sont murés dans un silence terrifiant et dans un chagrin accablant. Ils vivent un exil spirituel et moral.

Le personnage de *Yassin* n'en n'échappe pas moins à cette règle. Ce personnage ne sait pas qu'il a perdu l'ouïe et croit que ce sont les autres qui sont devenus muets grâce à l'ennemi commun « le russe ». Il pense que l'ennemi russe, qui a détruit son village et a tué sa mère, a pris leur voix. :

> -Les tanks sont-ils venus ici aussi ?
> -Qu'est-ce que j'en sais. Reste tranquille ! […]
> -C'est sûr qu'ils sont venus. Le monsieur de la boutique n'a plus de voix, le gardien n'a plus de voix… Grand-père, les Russes sont-ils venus prendre les voix de tout le monde ? Que font-ils de toutes ces voix ? Pourquoi les as-tu laissés prendre ta voix ? Sinon ils t'auraient tué ? Bibi n'a pas donné sa voix, et elle est morte[204].

Le silence intérieur de *Yassin* est un silence emmuré très évocateur qui contraste avec le flot de paroles qu'il déverse en permanence criant qu'on lui rende les voix. Même s'il a connu la guerre, qu'il ait vécu la mort de sa mère et celle de sa grand-mère, il ne comprend toujours pas ce qui lui arrive. Le cas tangible de l'expatrié avant son exil, il vit et subit la cruauté de la guerre

Atiq Rahimi nous offre à travers les personnages de ce roman un témoignage poignant de sa vie en temps de guerre avant son exil en France. Il nous peint le portrait d'une vie passée, dont il semble, à première vue, avoir coupé tout lien affectif.

[204]Ibid. page 52.

Cependant, ce lien existe toujours comme la peur de ne pas être entendu, de peur de vivre à jamais emprisonné dans une douleur et un chagrin inexorables, notamment en exil. Ce personnage principal *Dastaguir,* symbolise le peuple afghan bouleversé face à la mort des siens, face à la solitude et à une grande souffrance.

Dès la lecture des premières lignes de ce texte, un élément attise beaucoup notre attention, celui de la narration à la deuxième personne du singulier interpellant le personnage principal et le lecteur avec « Tu ». Ce pronom personnel énigmatique et escamoté, tend à rendre le récit familier en s'adressant directement au personnage héros. Comme ce « Tu » ne réponds pas, nous pouvons en déduire qu'il s'adresse à l'Afghanistan. Le romancier déverse sa souffrance et sa peine d'exilé sur son pays natal, dans l'espoir qu'il puisse sonder sa douleur et l'apaiser. Il est partagé entre dire et se taire, dire ce qui l'accable et le tourmente ou taire face à sa condition d'exilé, il ne veut blesser ni l'un ni l'autre, ni son pays natal ni sa terre d'accueil. Atiq Rahimi nous transmet ses émois à travers la voix narrative du vieux *Dastaguir,* qui est conflue entre le devoir d'annoncer la triste nouvelle à son fils *Mourad* et l'envie de fuir sans rien lui dire. Sa rencontre avec son fils ne changera rien à sa détresse et à sa solitude puisque son monde a déjà disparu avec les siens :

> Aujourd'hui, tu n'as pas le courage de lui annoncer, tu es épuisé fait demi-tour ! Tu reviendras demain ! Demain ? Mais demain ça sera la même histoire, le même désespoir. […]. Que fais-tu ? Où vas-tu ? Es-tu incapable de te décider ? N'abandonne pas Mourad[205].

Ce passage nous éclaire sur le rôle du narrateur à la deuxième personne du singulier le « Tu » qui traduit le moi intérieur du personnage. Cette voix narrative est sa voix off, cette voix qui s'exprime à l'intérieur de lui et interprète toutes ses pensées profondes, sages ou irréfléchies. Avec cette technique de narration, où le narrateur s'adresse à un narrataire en se focalisant sur le personnage principal, tout en décrivant ses faits et gestes de telle sorte qu'il s'adresse à lui, a pour objectif de créer une grande

[205] Ibid. page 78.

complicité entre l'assortiment narrateur/personnage/lecteur. Ce dernier, se laisse guider par une voix qui s'adresse directement à lui pour lui essouffler une idée ou une pensée dans la mesure où elle ne viole pas ses dogmes ou son libre-arbitre, ceci afin qu'il ne se détourne pas de sa lecture du texte. Ainsi, la voix d'Atiq Rahimi est une voix brisée et trouble nait d'un exil forcé qu'il tente de l'élever et de la faire résonner loin de son Afghanistan natal, de sa France d'adoption et du monde entier pour dire la guerre, crier sa douleur et tenter de panser ses plaies.

Dans *Syngué sabour Pierre de patience* Atiq Rahimi nous dresse le portrait d'une femme révoltée et soumise, qui tente de se soulever contre l'oppression sociale et sexuelle faite aux femmes dans sa société. Elle soigne son mari blessé et lui confie tout ce qu'elle n'a jamais pu lui dire : les humiliations, les secrets et les souffrances. Elle vacille partagée entre le désarroi et la revendication, la foi et le dégout. Autour de ce personnage principal gravitent plusieurs protagonistes : le mari, la tante, la voisine, le petit soldat bègue, le beau-père, le Mollah et les deux petites filles. A travers le récit de l'héroïne de ce roman et celui du narrateur, nous avons une artillerie de renseignements sur ces personnages.

Le mari est un homme violent et absent à cause de la guerre, il se trouve immobile et inconscient blessé par une balle perdue, il est cette voix silencieuse. La tante et la voisine sont deux femmes victimes du poids de la société afghane et qui tentent, chacune à sa manière, de se relever. Quant au petit soldat bègue, il est aussi une victime de sa société dont il subit la subordination d'une caste guerrière. Le beau-père est la figure de l'homme afghan émancipé qui vit avec son temps, loin des traditions. Le Mollah est le religieux extrémiste, aigre et sournois. Enfin, les deux petites filles jouent un rôle clé qui ne sera dévoilé que vers la fin de l'intrigue.

Il est clair que l'histoire de ce roman s'articule autour du récit de vie de l'héroïne dont le personnage évolue tout au long du texte. Cependant, l'emploi de ce « je » narrant et celui du « je » narré débouche sur l'éventualité d'un récit autobiographique.

Toutefois, cette forme autobiographique n'est en réalité que l'abrogation du discours de l'autre : l'écrivain exilé. Ceci afin de révéler un sujet d'écriture désireux traduire un sentiment fort et une pensée profonde qui lui tiennent à cœur, notamment en terre d'exil. Atiq Rahimi dénonce dans ce roman la guerre, le fanatisme religieux et surtout la condition cruelle de la femme afghane et sa relation avec l'homme.

Sa condition d'exilé lui permet de raconter le quotidien de la femme afghane sans effroi. Ce point l'auteur le traduit dans son texte par la présence d'un narrateur hétérodiégétique installé à l'extérieur de la diégèse, mais aussi à travers la parole narratrice d'un personnage féminin, héros de l'histoire. L'héroïne manifeste formellement des pensées intimes et allègue des vérités secrètes enfouies en elle depuis fort longtemps. Plus elle parle plus elle semble soulagée et libre :

> Que ce que je dis, ce que je fais, c'est la voix d'en haut qui me le dicte, que c'est elle qui me le dicte, que c'est elle qui me guide. Cette voix qui émerge de ma gorge, c'est une voix enfouie depuis des milliers d'années[206].

Même si Atiq Rahimi brosse le portrait de tous les personnages masculins et féminins de ce texte, il se focalise sur le personnage de l'héroïne, dont il interprète chaque sentiment et émotion qui l'envahissent comme si elle l'habitait. Le narrateur expose éventuellement les pensées et réflexions de l'héroïne sans pour autant les connaitre tous, il laisse planer un mystère sur ce protagoniste pivot central de l'histoire :

> Je n'arrivais pas à comprendre pourquoi, malgré l'angoisse et l'horrible culpabilité que j'avais en moi, je me sentais apaisée, légère. Je ne savais pas si ça n'était pas à cause de… ». Elle s'arrête. Comme toujours, on ne sait pas si elle suspend sa pensée, ou bien si elle cherche ses mots.[207].

La parole narratrice de l'héroïne est la voix libératrice de la femme afghane dans une société profondément marquée par la guerre et les coutumes tribales où la femme n'est

[206]Ibid. P131.
[207] Ibid. p75.

pas maîtresse de son destin. Elle ne dispose d'aucun moyen de fuir, elle doit se plier aux règles érigeaient par une société phallocratique et n'a donc d'autre choix que d'endurer son sort, voire de lutter pour ne pas être abandonnée : « *Tu ne sais rien du tout... Rien de ce que j'ai pu faire pour que tu me gardes.* » [208]. La femme doit s'intégrer dans sa nouvelle famille pour assurer sa survie : *« J'ai tout fait pour que tu me gardes. Non pas uniquement parce que je t'aimais, mais pour que tu ne m'abandonnes pas. Sans toi, je n'avais plus personne. J'aurais été bannie par tout le monde. »*[209].

La femme afghane n'est pas qu'une matrice, mais aussi un objet de plaisir dont l'homme peut jouir à sa guise. Elle est soumise à son mari, à ses désirs, à sa position dans la société :

> Même quand je te voyais, toi, être le seul à jouir, ça ne me déplaisait pas du tout. Au contraire, je m'en réjouissais. Je me disais que c'était cela notre nature. C'était cela notre différence. Vous les hommes, vous jouissez, et nous les femmes, nous nous en réjouissons.[210]

Cependant, avec de telles prémisses l'héroïne finit par dévoiler le ressentiment véritable de la femme afghane vis-à-vis de son homme et au sein de son couple, puisqu'elle enchaine avec des propos chocs traducteurs de la conscience de sa condition de femme soumise et opprimée :

> Bien sûr, à l'époque, je n'y connaissais rien. Je croyais que c'était comme ça qu'il fallait faire, comme tu le faisais toi. (...) Au bout d'un an, j'ai découvert que non, tout venait de toi. Tu ne savais rien donner. Rien. Rappelle-toi le nombre de nuits où tu m'as baisée en me laissant à ma... à mon désarroi...[211]

La voix narratrice de ce personnage féminin révèle d'autres vérités lestes au sujet des relations perverties entre homme et femme du aux traditions tribales. Dans la société afghane, les rapports homme/femme sont des rapports de domination. Le

[208] Ibid. p.82
[209]Ibid. p.80
[210]Ibid. P123
[211] Ibid.p.122

fondamentalisme ne peut se satisfaire de l'échange, de la relation d'égal à égal, il lui faut dominer, posséder le corps de la femme et même son esprit. Dans le fanatisme religieux ou dans la tradition tribale, le droit coutumier n'est finalement qu'instrument de domination : la femme est possession de l'homme :

> Les hommes comme lui ont peur des putes. Et tu sais pourquoi ? Je vais te le dire ma syngué sabour : en baisant une pute, vous ne dominez plus son corps. Vous êtes dans l'échange. Vous lui donnez de l'argent, elle vous donne du plaisir. Et je peux te le dire, souvent c'est elle qui vous domine. […] Elle se calme. D'une voix sage, elle poursuit : Donc violer une pute, ce n'est pas un viol. Mais voler la virginité d'une fille, violer l'honneur d'une femme ! Voilà votre crédo ! Elle s'arrête, laisse couler un long moment pour que son homme - s'il le peut, ce qu'elle espère - médite sur ses paroles.[212]

Toutefois, une lueur d'espoir apparait dans ce sombre tableau peint par la voix narratrice de l'héroïne à travers le personnage du beau-père. Un vieil homme sage et érudit, tout en restant fidèle à sa religion, a développé des idées progressistes notamment à propos de l'éducation des femmes. Cet homme lui témoigne de son attention et affection :

> Ton père me lisait des poèmes, me racontait des histoires. Il me faisait lire, écrire, réfléchir. Il m'aimait parce qu'il t'aimait, toi. Il était fier de toi quand tu te battais pour la liberté. Il m'en parlait. C'est après la libération qu'il a commencé à te haïr, toi, mais aussi tes frères, lorsque vous ne vous battiez plus que pour le pouvoir.[213]

Ce personnage du beau-père, qui fut exclu du clan familial à cause de son esprit innovateur, symbolise l'auteur de ce texte. Ainsi, de son statut d'homme de lettres et de par ses positions face au régime taliban, Atiq Rahimi a été chassé de son Afghanistan natale pour se tourner vers l'exil. A travers ce roman à portée universelle, Atiq Rahimi en appelle à une relation entre l'homme et la femme affranchie de toute résolution de domination et de possession. Les hommes sont aussi enfermés dans leur

[212] Ibid. p.99.
[213]Ibid. p.70.

silence, dans une culture où le seul moyen de s'exprimer passe par la violence des armes et du sexe. Mais Atiq Rahimi a choisi une autre voie celle de la plume et du papier : l'écriture.

Notant que le narrateur hétérodiégétique de ce récit ne révèle pas uniquement les pensées de l'héroïne ou narre ses actions, mais également il dévoile l'état d'âme de tout un peuple en décrivant son ressenti vis-à-vis d'un contexte sociohistorique contesté (guerre, fanatisme religieux, tradition...Etc.). Il raconte la guerre : « *Loin,quelque part dans la ville, l'explosion d'une bombe. Violente, elle détruit peut-être quelques maisons, quelques rêves. On riposte. Les répliques lacèrent le silence pesant de midi, font vibrer les vitres. »*[214].En somme, cette technique narrative, associé ce genre de passage à la parole des personnages, dévoile le contexte de l'histoire narrée et crée une impression de vraisemblable, ce qui permet au narrataire de se fondre dans le récit et de se rapprocher du personnage jusqu'à vivre ses émotions.

II.1.1.2. Le personnage rahimien entre l'être et le faire

Le personnage rahimien n'échappe pas à la définition de Philipe Hamon du personnage en étant une fonction et un signe. Il collabore à l'histoire en ajustant l'être et le faire :

> Que le personnage soit de roman, d'épopée de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnel de la critique (ancienne et nouvelle) et de toute théorie de la littérature.[215]

Ainsi, le personnage est fonction par ses actions et signe par son être. Cet élément de la diégèse qu'il soit un personnage héros, secondaire ou en arrière-plan, il joue un rôle déterminant dans le déroulement de l'action que ce soit à travers son être ou avec ses actes. Le nom qu'il porte est généralement porteur de sens, son physique et son mental aussi. Quant à ses actions, ils interprètent la pensée et les réflexions de son créateur,

[214] Ibid. P18.
[215] HAMON Philipe, *«Pour un statut sémiologique du personnage* », in *Poétique du récit*, Seuil, 1972, p158

l'écrivain : *« Etre de fiction, crée par le romancier ou le dramaturge, que l'illusion nous porte abusivement à considérer comme une personne réelle »*[216]. Certes, le personnage est la représentation fictive d'un être humain, mais il est surtout le reflet de son concepteur et de son regard sur le monde.

L'étude de personnage est une notion indispensable dans l'analyse des deux romans d'Atiq Rahimi. Nous allons nous appuyer sur l'onomastique, la description physique/morale et sur l'action des protagonistes pour discerner cette deuxième partie de notre corpus.

III.1.1.3. Le personnage rahimien entre identité connue et anonymat

Le nom est un élément essentiel dans la constitution du personnage. Certain théoricien comme Roland BARTHES, plaident pour un nom propre aux significations larges qui attribuerait au personnage une force poétique nonpareille et éminente en littérature : *« Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques »*[217]. Ou comme le précise Léo SPITZER : « *Le nom est en quelques sorte l'impérative du personnage.*[218] ». Disant que les noms des personnages de T*erre et cendres* sont d'une poétique saisissante. Le nom du personnage principal *Dastaguir*, est un prénom typiquement afghan, rare et qui signifie « Secourir ». Qui doit-on secourir dans cette histoire d'homme anéanti par la guerre et la perte de toute sa famille. Un homme qui erre dans un pays dévasté par les conflits. Ce nom purement afghan est un retour aux sources pour Atiq Rahimi, il est la marque d'une identité mise en attente. Son personnage est afghan au passé difficile, au présent insoutenable et à l'avenir incertain. Il porte en lui le lourd fardeau de la guerre et de ses conséquences ravageuses. Ce roman, à travers son personnage est un appel à l'aide : secourir/au secour.

[216] GARDES–TAMINE Joël et HUBERT Marie Claude, *Dictionnaire de la critique littéraire*. Ed Armand Colin, Paris, 2001, 240 pages, p.149.
[217] BARTHES Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe in Claude Chabrol, Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974, p. 34.
[218]SPITZER Léo, *Etude de style*, Gallimard, coll. »Tel », 1970, p.19.

Le nom du deuxième protagoniste de ce texte est *Yassin.* Ce nom est porté par un jeune enfant sourd, le petit fils de *Destguir*. Ce prénom est d'origine arabe, formé de ''Ya'' et ''Sin'' qui signifierait "Ô homme". Sa signification en elle-même est une histoire, ce prénom tire son origine du coran de la sourate 36. Pour les musulmans, chez qui le prénom est très répandu, cette parole de Dieu est un appel à lui au prophète Mohammed (QLSSSL). Il y aussi des passages dans cette sourate qui parlent du Jour du Jument dernier et du châtiment des criminels. Selon ces versets, les parties de notre corps parleront ce jour-là. Ainsi, ce prénom très significatif, est un rappel comme pour dire qu'un jour viendra sur terre ou dans l'au-delà, tous les criminels de guerre payeront pour leurs crimes. Des crimes commis en toute impunité contre des innocents, parmi eux des enfants comme ce petit *Yassin*, qui a non seulement perdu sa mère et sa maison, mais aussi a perdu l'ouïe. Cette partie de son corps, sourde aujourd'hui, elle parlera demain, le Jour du Jugement dernier pour dire ses blessures.

Quant au nom de *Morad*, un personnage en arrière-plan, fils de *Dastaguir* et père du petit *Yassin*, tire sa signification du terme arabe « *Elmourad* » qui signifie littéralement « *Désir* ». Ce personnage, exilé depuis une dizaine d'année dans son propre pays, à travailler loin de chez lui dans les mines, désire tant de choses. Il désire la liberté, la paix, l'insouciance et une vie meilleure, lui qui n'a connu que la guerre, l'exil, la misère et la mort. Son rêve d'un avenir ensoleillé est légitime.

A propos du nom du personnage *Mirza Qadir*, l'homme auprès de qui *Dastaguir* a trouvé du réconfort, son nom est composé de deux parties. *Mirza* provient du mot persan *amirzadeh* signifiant : « fils d'un émir », fils d'un prince de sang. Quant à la seconde partie *Qadir*, découle d'un mot arabe qui signifie « puissant » ou « capable », c'est aussi l'un des Noms de Dieu en islam, signifiant *"Tout-puissant"*. Ce prénom signifie littéralement le *Prince tout puissant*, le personnage qui le porte jouit d'une certaine puissance, qui se traduit dans son expérience du drame et de l'exil.

Les quatre noms des personnages de *Terre et cendres* sont d'origine arabe ou persane, ce qui renvoie aux racines d'Atiq Rahimi. Ainsi, il a puisé dans son bagage socioculturel afin d'attribuer à ses personnages des noms porteurs de sens, mais surtout issus de sa culture afghane. Des noms qui lui rappellent le pays natal, son identité, mais aussi son exil.

Cependant, dans *Syngué sabour Pierre de patience,* tous les personnages mentionnés, y compris les personnages principaux, sont anonymes. Atiq rahimi les prive de leur identité, ils sont réduits à leur sexe, à leur statut social ou à leur statut professionnel. Nous avons le personnage de la femme ou l'épouse, de l'homme ou du mari, la tante, la voisine, les deux petites filles, le beau-père, le soldat et enfin le mollah.

L'anonymat des personnages, notamment du personnage principal, témoigne d'un souci d'universalité d'Atiq Rahimi qui, dans ce roman, peint le portrait d'une femme afghane qui tente de survivre dans une société dévastée par la guerre et qui plus est une société phallocratique. Aussi, le portrait de cette femme est celui de toutes les autres femmes opprimées dans le monde. Dans ce sens, Atiq Rahimi affirme qu'aucun des personnages de *Syngué sabour Pierre de patience* ne portent de prénom : « *c'était pour respecter l'universalité souhaitée dans ce roman. De la sorte, la femme pourrait s'appeler Fatima, Marine, Kelly, Coumba ou Paloma… elle est femme avec ses racines ses forces* »[219]. Les autres personnages, n'ont aucun patronyme, ils sont identifiés soit à travers leur sexe comme pour le mari et les petites filles. Par leur profession, comme pour le Mollah, un chef religieux islamique. Enfin par leur lien de parenté : la tante et la voisine.

III.1.1.3. Le physique de l'exilé chez Atiq Rahimi

Dans le premier roman d'Atiq Rahimi, il prend le temps d'attribuer quelques traits physiques à ses personnages, en particulier au personnage de *Dastaguir*. Il est un

[219] Interview accordée à la revue BIBLIOBS. Publié le 17 mars 2009 à 23h17 Mis à jour le 20 mars 2009 à 09h05.https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090318.BIB2716/syngue-sabour-d-039-atiq-rahimi.html [consulté le 18/02/2019].

vieillard d'une soixantaine d'année de la ville d'Abqul. Il a une barbe blanche et a un turban. Il est chétif, avec une voix étonnamment aiguë. Il est pieux et silencieux. Torturé par la douleur et le chagrin après la perte de sa famille, il est devenu un homme tourmenté. Il porte en lui les ravages de la guerre et le poids de la misère. *Dastaguir* est un grand père aimant et un père fier de son fils *Mourad*. Toutefois, un conflit intérieur le tourbillonne entre devoir annoncer à son fils la mort de sa femme ou faire son deuil sans lui afin de le préserver.

Quant au petit *Yassin,* il semble avoir trois ans. Il a des joues maigres et desséchées, des yeux effilés et un petit nez : *« L'enfant saisit la pomme de ses petites mains crasseuses, la porte à sa bouche. Ses incisives ne sont pas encore sorties. Il essaye de croquer la pomme avec ses canines. Un frisson parcourt ses joues maigres et crevassées. Ses yeux effilés se brident encore plus. »*[220]. Cependant, le trait physique qui le caractérise le plus est sa surdité, car il a perdu l'ouïe lors du bombardement de son village. Depuis, le petit *Yassin* est désorienté et ne comprend pas pourquoi il n'entend rien. De ce fait, il parle en criant, demandant qu'on lui rende sa voix.

Mourad est le fils de *Dastaguir* et le père du petit *Yassin*. Il est exilé loin de sa famille, travaillant dans les mines pour subvenir à leurs besoins. C'est un jeune homme intelligent, fort et appliqué dans son travail :

> […] le contremaître de la mine confirme : « - Mourad est notre meilleur ouvrier. La semaine prochaine, nous l'envoyons à un cours d'alphabétisation. Il apprendra à lire et à écrire. Un jour, il aura une position. Nous l'avons choisi pour représenter les mineurs, parce que c'est un jeune homme intelligent, travailleur et révolutionnaire »[221].

A l'annonce du bombardement de son village et la perte de sa famille, *Mourad* a perdu la raison et a failli mettre fin à ses jours :

[220]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed POL, Paris, 2000, p16.
[221] Ibid. p87.

> Avant-hier encore, Mourad allait très mal. Il ne mangeait plus, ne buvait plus. Il s'était retiré dans un coin de sa chambre. Immobile. Il ne dormait plus. Un soir, en pleine nuit, il est sorti tout nu, s'est joint au cercle de mortifications des mineurs et s'est martelé la poitrine jusqu'à l'aube. Puis, il s'est mis à courir autour du feu et s'est précipité dans les flammes. Ses amis l'ont sauvé[222].

Le personnage de *Mirza Qadir* est un épicier originaire de Kaboul. Il est aimable, généreux et surtout compatissant. C'est un philosophe et jouit d'une connaissance large. Il est silencieux dans son malheur, écoute les autres et panse leurs plais tout en avalent son chagrin : *« C'est un homme de cœur.* […] *Ses paroles sont toujours justes. Il inspire une confiance immédiate. Avec lui on peut parler à cœur ouvert. Les hommes comme Mirza Qadir sont rares de nos jours. »*[223]. *Mirza Qadir* vit seul depuis la mort de sa femme et le départ de son fils qu'il a renié.

Les personnages de *Mourad* et de *Mirza Qadir*, ne jouissent pas d'une description détaillée. Leur intervention dans l'histoire est pour expliquer l'avènement des changements correspondants à l'évolution du récit. Tel est le cas des protagonistes de *Syngué sabour, Pierre de patience.* Le romancier n'accentue pas sa description des personnages de ce roman, il leur attribue un rôle majeur dans la narration. Toutefois, le personnage principal jouit d'une description plus épurée du point de vue de son importance dans le récit. Elle est une femme belle, simple et gracieuse. Elle incarne le parfait portrait de la femme afghane au charme discret :

> Ses cheveux noirs, très noirs et longs, couvrent ses épaules ballantes, suivant le mouvement régulier de son bras. […]Son corps est enveloppé dans une robe longue. Pourpre .ornée, au bout des manches, comme au bas de la robe, de quelques motifs discrets d'épis de fleurs et de blé »[224].

[222] Ibid. p86.
[223] Ibid. p62.
[224] RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, p17.

Toutefois, son visage est marqué par une cicatrice au niveau de l'œil gauche : *« La femme est belle. Juste à l'ongle de son œil gauche, une petite cicatrice, rétrécissant légèrement le coin des paupières, lui donne une étrange inquiétude dans le regard.* [225]». Il aussi à noter queses lèvres sont charnues, sèches et pâles. Elle est issue d'une famille pauvre et nombreuse composée de sept filles. Son père est un joueur invétéré, il a perdu sa fille lors d'un jeu de pari, d'ailleurs il préférait ses cailles à ses propre enfants. Elle a toujours manqué d'amour paternel et le confessa à son mari :

> Mon père, ce qui l'intéressait, c'était ses cailles, ses cailles de combat ! Je le voyais souvent embrasser ses cailles, mais jamais ma mère ni nous, ses enfants. Nous étions sept. Sept filles sans affection[226].

Sur le plan psychologique, elle est une jeune femme de caractère, libre d'esprit et facétieuse. Elle est pleine de discernement et elle est une personne réfléchie. Elle peut être aussi sensible et compatissante. Mais ce qui détermine le plus son trait de caractère est son courage face à toute épreuve. Elle est une survivante de la guerre, du mariage et de la société afghane.

Cependant nous n'avons que d'infimes indices sur le personnage de l'homme, le mari du principal personnage féminin. Au fur et à mesure de la confession de la femme, on arrive à le cerner. C'est un homme violent et despotique, il n'a aucun respect pour la femme du à ses croyances extrémistes. Il est soldat dans l'armée afghane et s'est blessé lors d'une rixe. A cause de cette blessure, il tombe dans le coma et sa femme se trouve obligée de le soigner. Il est présenté comme un objet, non seulement pour son immobilité, mais aussi parce que sa femme a fait de lui sa *Pierre de patience*. Malgré ce statut aucune description de son corps n'est avancée par le romancier.

La tante est l'autre personnage féminin du récit avec la femme et la voisine. Elle est la tante paternelle de la jeune fille. Elle est une femme divorcée sans enfants et qui a

[225] Ibid. p 17.
[226] Ibid. p 64.

fait de la prison pour le meurtre de son beau-père. A sa sortie de geôle, elle s'est exilée de toute sa famille et a même simulé sa mort. Afin de subvenir à ses besoins, elle s'est tournée vers la prostitution. Cette tante est une femme d'une grande maturité et à la parole sage. Elle tient beaucoup à sa nièce et à ses petites filles dont elle a pris la charge. Elle est une femme forte grâce à son courage et à sa détermination à rester debout face à l'épreuve.

Quant à la voisine, elle est une vieille femme brisée par la guerre qui lui a pris sa famille. Elle a perdu la raison et a sombré dans la schizophrénie. Elle a une voix caverneuse et vit dans les débris de sa propre maison. Elle s'est exilée sur elle-même et vit dans son propre monde.

Au sujet du beau-père de l'héroïne, il a énormément de tendresse pour sa belle-fille dont il symbolise la figure paternelle. Il est à l'opposé de son fils car est un homme bon, gentil, sage et ouvert d'esprit. Il représente l'ancienne génération au temps où l'Afghanistan était un pays en paix, loin de la guerre civile et de l'ère des talibans, à l'époque où la vie y était idyllique et joyeuse. Il incarne l'homme moderne avec ses pensées progressistes et libératrices d'un raisonnement archaïque. Ce personnage vit en marge de la société afghane, exilé dans sa famille et de tout son entourage à cause ses idées non conformistes : « Quand je pense à ton père, je déteste de plus en plus ta mère. Elle l'a laissé reclus dans une petite chambre humide ou il dormait sur une natte de jonc. Tes frères le traitaient comme un fou. Tout simplement parce qu'il était parvenu à une grande sagesse. Personne ne le comprenait.»[227]

S'ajoute à cette liste le jeune soldat bègue. Il est âgé d'une quinzaine d'année. Il a de grands yeux clairs dessinés d'un crayon noir et un visage lisse. Il souffre de problèmes psychologiques à cause de son bégaiement qui lui vaut les moqueries des autres, mais aussi à cause de son viol. Enrôlé dans les rangs d'une milice afghane est un moyen pour lui d'outre passer son infirmité. Ainsi, il est un jeune homme à la personnalité

[227]Ibid. p103.

ambigu. Lorsqu'il est sous les ordres de sa milice, il devient un homme guerrier et un soldat. Mais lorsqu'il se laisse guider par la femme lors de leurs rapports intimes, il devient un adolescent craintif et soumis.

Nous avons aussi le portrait du *Mollah,* dont l'appellation désigne un érudit musulman. Il est censé prêcher la bonne parole et apporter soutien et réconfort aux croyants. Toutefois, ce personnage à la barbe blanche est irascible et dogmatique, il oblige la jeune femme (l'héroïne) à faire sa prière et à réciter les noms de Dieu chaque jour. Elle ne l'apprécie pas pour ses reproches lors de ses visites :

> Elle rit. Un rire triste. « Et lorsque j'arriverai au soixante-douzième tour, ce crétin de mollah viendra te rendre visite et, comme toujours, me fera des reproches, parce que, dira-t-il, je ne me suis pas bien occupée de toi, je n'ai pas suivi ses instructions, j'ai négligé les prières… Sinon tu guérirais ! » Ce crétin de mollah ne sait pas que ce que c'est d'être seule avec un homme qui… »[228].

Les petites filles, enfants du personnage principal, sont innocentes et naïves, très attachées à leur mère et conscientes de la situation de leur père dont elles ne sont pas les enfants légitimes :

> Visage doux sous une tignasse sauvage. Menue. Ses petits yeux fixent l'homme. « Papa ! » lance-t-elle ; et, timidement, elle s'avance. « Papa, tu dors ? Qu'est-ce que tu as dans la bouche ? », montrant du doigt le tuyau de la perfusion. Elle s'arrête près de son père, hésite à lui poser la main sur la joue. « Mais tu ne dors pas ! » crie-t-elle. « Pourquoi maman répète tout le temps que tu dors ? Maman dit que tu es malade.[229]

Atiq Rahimi n'accorde pas beaucoup d'importance au portrait physique de ses personnages ni à leur nom. Il ne s'attarde sur aucune description corporelle ou sur leurs toilettes, ce qui laisse libre imagination au lecteur. Cependant, le lieu sommaire de

[228]Ibid. p 22 et 23.
[229] Ibid. p35

l'intrigue, l'Afghanistan, nous informe sur les traits physiques et les vêtements des protagonistes, particulièrement pour le roman *Syngué sabour Pierre de patience.*

III.1.1.4. Le personnage rahimien entre « savoir-faire » et « savoir dire »

En dépit de son « être » le personnage jouit d'une « fonction » à réaliser au sein du roman : *« L'origine de la constitution du personnage : constitué par un faire, par un dire (personnage cité) ou par un être (personnage décrit) »*[230].Souvent, l'action des personnages est déterminante pour le déroulement de l'histoire et constitue le mouvement de l'intrigue. Comme Atiq Rahimi ne s'attarde pas sur « l'être » de son personnage, le « faire », associé au « vouloir » et au « pouvoir » deviennent ses points forts. Ainsi, le personnage rahimien est chargé de plusieurs missions et fait vibrer le récit au rythme de ses actions. Il participe activement aux intrigues et à trouver des solutions aux problèmes rencontrés.

De surcroit, le personnage devient le moteur du récit. Les quatre personnages de *Terre et cendres* accomplissent des actions différentes, mais qui ont des conséquences les unes sur les autres. *Dastaguir*, accomplit deux actions majeurs, la première est le long voyage qu'il décide d'entreprendre avec son petit fils, à la recherche de son fils *Moura*d afin de lui annoncer la mort de toute sa famille. Toutefois, il est partagé entre le fait d'annoncer la triste nouvelle à *Mourad* ou de taire son chagrin et de retrousser chemin vers d'autres lieux. Il est à préciser qu'au sein de cette action une autre se démarque, celle de l'attente du camion qui doit mener *Dastaguir* aux mines. Lors de cette attente *Dastaguir* rembobine toute sa vie, il pense à sa femme, à sa belle-fille Zayneb, à sa maison, à son fils, aux moments de joie et d'insouciance, mais aussi à la guerre, aux bombardements et particulièrement au devenir du petit Yassin.

La seconde action du vieil homme est traduite dans les différents gestes avenants qu'il entreprend à l'égard de *Yassin* : « *Les gémissements de Yassin t'arrachent au chemin de la*

[230]HAMON Philipe, *«Pour un statut sémiologique du personnage »*, in *Poétique du récit*, Seuil, 1972, p.156

mine. Regarde ton petit fils n'arrive pas à croquer cette pomme. Où as-tu mis le canif ? T u explore tes poches et le trouves. Tu prends la pomme des mains de ton petit fils, la coupe ne deux, puis encore en deux, lui donne le tout. »[231]. D'ailleurs, il cherche désespérément comment communiquer avec lui et se faire comprendre de ce petit devenu sourd.

Quant au petit fils *Yassin,* dont la surdité est accablante et la parole est sans cesse présente, il accomplit une action importante qui traduit son mal être. Il explore un tank abandonné à la recherche de sa voix, une voix qu'il pense avoir perdue à l'intérieur de ce véhicule. Il connait ses ennemis « les russes » et pense qu'ils lui ont volé sa voix et celle de tout son entourage.

Au sujet de Mourad, son choix de travailler à la mine est survenu après sa sortie de prison où il était incarcéré pour avoir blessé un homme. Mourad décide de quitter son village natal et s'exile dans les mines : « *Quatre année qu'il t'a confié sa jeune femme et son fils et à rejoint la mine pour gagner sa vie. En vérité Mourad, a fuit le village et ses habitants il voulait s'éloigner et il est parti… dieu merci il est parti. ».*[232]. Sa principale action fut lorsqu'il a su pour sa famille. Silencieux au départ, il s'est lancé par la suite dans les flammes et a tenté de mettre fin à sa vie.

Atiq Rahimi dans *Syngué sabour Pierre de patience*, mise sur un « savoir-faire » et un « savoir dire » du personnage. Le *savoir-faire* on le palpe dans le rôle que l'héroïne accomplit au sein du texte. D'ailleurs, ces rôles sont partagés en deux pivots : rôle thématique et rôle actantiel. A ce propos Vincent Jouve cite : « *Si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie des combinaisons entre rôles actanciel et rôles thématique. »*[233]. Atiq Rahimi aborde plusieurs thèmes à travers son personnage féminin, quoique celui qui domine est la libération de la femme. La femme se libère des dogmes de sa société oppressante et misogyne à travers l'accomplissement des actions. Tel que

[231] RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed POL, Paris, 2000, p16.
[232] Ibid. p28.
[233] JOUVE Vincent, *la poétique du récit*, Ed Armant Colin 1997, p.35

tenir tête à son propre père et le défier. Tenir tête aux soldats afghans qui ont tenté de la violer. Tenir tête au *Mollah* qui tente de la culpabiliser. Ou encore, elle s'arrange pour tomber enceinte afin d'éviter le bannissement de sa belle-famille et l'exil de la société. Toutes ses actions révèlent la forte personnalité de ce personnage qui s'efforce de survivre dans une société phallocratique qui opprime la femme et la pousse vers le pêché, le meurtre ou l'exil.

Quant au *savoir dire,* la voix de cette femme s'élève dans toute l'Afghanistan et dans le monde pour exprimer tant de sentiment enfoui. La plupart de ces femmes se murent dans un silence assassin, elles taisent leurs douleurs et leurs malheurs. Toutefois, l'héroïne de ce roman, lors des soins qu'elle prodigue à son mari plongé dans le coma, elle lui confesse tous ses péchés, ses souffrances, sa colère et ses désirs : « 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, elle se tait. Laisse l'homme l'imaginer. »[234]. Elle lui parle de son oppression sociale et sexuelle. Chacun de ses aveux est une délivrance et une libération. Même si au fil des narrations, ses confessions vont devenir moquerie. Son éminente révélation est son rapport sexuel avec le jeune soldat et sa relation intime avec un inconnu pour procréer. Doublement coupable « adultère et prostitution », elle est tuée par son mari dès son réveil de sa léthargie. Ainsi, elle finit par s'affranchir des codes de sa société et de son mari.

La tante de l'héroïne, incarne la femme forte, révoltée et indépendante. Elle assume pleinement ses choix dans une société traditionaliste où règne le fondamentalisme religieux. Elle tue son beau-père violeur et purge une peine d'emprisonnement. Reniée par son mari et sa propre famille, elle décide de se prendre en main. Ainsi, elle simule sa mort, s'exile loin de sa ville, des siens et devient une prostituée. En changeant de vie, c'est comme si elle renaissait de ses cendres :

[234] Ibid. p82.

> Deux ans de mariage ont passé et ma tante n'a pas pu enfanter[…] ma tante était stérile. Autrement dit : bonne à rien. […] Alors, son mari l'a envoyée en province chez ses parents pour les servir. Puisqu'elle était stérile et belle, son beau-père la baisait tranquillement. […]Un beau jour, elle a enfin craqué. Elle lui a fendu le crâne. On l'a chassé de la maison de ses beaux-parents. Sa propre famille, y compris mon père, l'a abandonnée. Alors elle, la « sale tâche » de la famille, a disparu, laissant un mot pour dire qu'elle avait mis fin à sa vie.[235]

Ce personnage n'est pas très présent dans le récit, mais son influence sur le personnage principal est palpable. Puisque l'héroïne s'identifie beaucoup à cette tante et voit en elle son mentor. Non seulement elle lui a appris la vie et mais surtout comment vivre avec les hommes. L'action dominante de ce personnage dans ce récit, intervient lorsqu'elle emmène l'héroïne chez son entremetteur pour la féconder. Elle refusait que sa nièce subisse le même sort qu'elle.

> Tout le monde croyait que c'était moi qui étais stérile. Ta mère voulait que tu te maries avec une autre. Et qu'est-ce que je devenais, moi ? Je serais devenue comme ma tante. C'est exactement à ce moment-là que je suis tombée sur elle miraculeusement. Elle m'a été envoyée par Dieu pour me révéler le chemin. »[…] je me suis rendue plusieurs fois chez le sage Hakim jusqu'à ce que je tombe enceinte. Comme par enchantement ! Tu sais, en réalité, ce Hakim n'était que le maquereau de ma tante. Il m'a accouplée avec un type à qui on avait bandé les yeux.

Ensuite, apparait une troisième figure féminine, surnommée « la folle voisine », et dont la famille est tuée lors de la guerre, a perdu la raison. Par son refus d'accepter la mort de sa famille et de continuer à vivre dans les ruines de sa maison, elle symbolise l'autre qui vit dans le déni et dans les débris de son passé. Son exil est psychique car elle ne quitte pas sa maison, mais elle quitte la raison et se réfugie dans le chant puisqu'elle passe ses journées à fredonner une chanson :

[235] RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, p102 et 103.

> Le chant de la vieille voisine se fait entendre à nouveau, entrecoupé par sa toux caverneuse. « La folle est de retour », dit l'un. « C'est peut-être sa mère », suppose l'autre. Le troisième quitte la pièce par la fenêtre et se rue vers la vieille.
>
> « Mère, tu habites ici ? » Elle chantonne : « J'habite ici… ». Elle tousse, « j'habite là… ». Elle tousse, « j'habite où je veux, chez ma fille, chez le roi, là où je veux… chez ma fille, chez le roi… » et tousse. L'homme la chasse encore une fois des décombres de sa propre maison, et revient. « Elle est devenue complètement folle ![236]

Par la suite, nous avons le personnage de l'homme léthargique, immobile et inconscient il ne laisse rien transparaitre. Sa situation fait de lui presque un non-personnage. Cependant, au fur et mesure que la femme déverse ses confessions, un voile s'élève pour laisser paraitre la personnalité de cet homme. Il est colérique, possessif, violent, autoritaire et absent à cause de la guerre. Nourrit d'idées extrémistes, il relègue la femme au second plan, la dénigre et fait asseoir sur elle son autorité. Néanmoins, son *savoir faire* le plus saisissant dans cette histoire est son coma, puisque l'héroïne fera de lui sa *pierre de patience.* Ainsi, le corps de ce personnage est figé mais à l'esprit qui ère et s'exile loin de l'insouciance.

Parmi, les figures masculines de ce roman, se détache nettement celle du beau-père de l'héroïne (le père de son mari). En l'absence de son mari, l'héroïne trouve en ce beau-père un soutien sans constant, il la prit en affection et lui professe énormément de chose à travers les histoires qu'il lui raconte : *« Ton père me lisait des poèmes, me racontait des histoires. Il me faisait lire, écrire, réfléchir. »*[237]. Ainsi, son action majeure est l'histoire qui lui a racontée au sujet de la *Syngué sabour*, la pierre de patience :

> « Maintenant, je comprends enfin ce que disait ton père à propos d'une pierre sacrée. C'était vers la fin de sa vie. […] ton père était malade ; et il n'y avait que moi pour s'occuper de lui. Il était obsédé par une pierre magique. Une pierre noire. Il en parlait sans cesse… comment l'appelait-il, cette pierre ? » Elle

[236] Ibid. p 52 et 53.
[237] Ibid. p64.

> cherche le mot. « Aux amis qui venaient lui rendre visite, il demandait systématiquement de lui apporter cette pierre… une pierre noire, précieuse… »[238]

Quant au personnage de l'adolescent bègue, après sa première visite accompagné de son groupe armé, il revient chez la femme pour lui proposer de se vendre à lui en échange d'argent. Au début, la femme le fait avec détachement et répulsion, mais par la suite elle l'initie à l'amour charnel. Pris d'admiration pour elle, il tombe amoureux et finit par se confier à elle. Ainsi elle apprend que cet adolescent subit également l'asservissement d'une horde guerrière. En somme, il est son double au masculin. Cependant, son ascendant et sa dominance sur ce jeune milicien, lui apporte force et satisfaction, le contraire du rapport qu'elle entretenait avec son mari : obéissance et soumission. Ce personnage symbolise à la fois l'exil corporel et psychique de la femme, puisqu'il lors de leur échange intime, lui permet de s'évader et de se détacher de ses souffrances quotidiennes.

Enfin, le personnage du *Mollah,* cet homme de Dieu, qui accable la femme de ses visites incessantes et déconcertées. Avec ses reproches insensés et violents, ses conseils escarpés et excèdes, il pousse la femme vers l'exil spirituel puisqu'elle se détache de la religion lors d'un passage de sa vie:

> « Dieu, fais qu'il revienne à la vie ! » Sa voix devient grave. « Pourtant, il s'est battu longtemps en ton nom. Pour le Djihad ! » Elle s'arrête, puis reprend : « Et toi, tu le laisses comme ça ?! Et ses enfants ? Et moi ? tu ne peux pas, non, tu n'as pas le droit de nous laisser comme ça, sans homme ! » […] « Montre-nous que tu existes, fais qu'il revienne à la vie ! » Elle ouvre le Coran. Son doigt parcourt les noms de Dieu qui figurent sur la page de garde. « Je te jure que je ne le laisserai plus jamais partir se battre comme un pauvre connard. Même en ton nom ! Il sera à moi, ici, avec moi. »[239]

[238] Ibid. p78.
[239] Ibid. p29 et 30.

Personnage et identité de l'errance

Le personnage, cette entité littéraire, a fait l'objet de luxuriantes études théoriques notamment à partir du XX° siècle : « *Après un long bannissement, le personnage, de retour d'exil, semble entreprendre sa réhabilitation auprès des théoriciens qui l'avaient condamné… »*[240]. En effet, certains théoriciens se sont interrogés sur le rôle que joue le personnage aujourd'hui dans le champ romanesque et ont scruté la place qui lui ait assignée. A ce propos Yves Reuter éclaire trois axes pour harponner le personnage[241]. Le premier axe le perçoit comme un marqueur typologique[242]. Dans le deuxième, le personnage est vu comme une organisation textuelle[243] et quant au troisième axe, le personnage est un lieu d'investissement sémantique[244]. Il est clair que les trois axes sont indissociables.

L'axe prédominant dans notre corpus est celui où le personnage est perçu comme étant un lieu d'investissement sémantique. Assurément, le personnage n'est pas un simple actant de l'histoire, il est aussi et surtout un porteur de sens. Il fait naitre chez le lecteur différents sentiments et émotions, ce dont Vincent Jouve appelle : « *Le personnage comme effet de lecture* ». Aborder ce point est s'intéresser à la perception du personnage par le lecteur : « *L'image que le lecteur a d'un personnage, les sentiments que ce dernier lui inspire (affection, sympathie, rejet, condamnation), sont très largement déterminés par la façon dont il est présenté, évalué et mis en scène par le narrateur.* »[245]. Le lecteur perçoit souvent le personnage comme une reproduction ou une imitation du réel et tente même

[240] TAUVERON Catherine, *Le Personnage, une clé pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, Coll. Techniques et méthodes pédagogiques, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1995, page 09.

[241]REUTER Yves, *L'importance du personnage*, In: Pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°60, 1988. Le personnage. pp.3-22 [doi : https://doi.org/10.3406/prati.1988.1494] consulté le 20/07/2019.

[242]Il différencie le récit des autres types de textes et indexe des sous-catégories génériques.

[243]Le personnage est un organisateur textuel: il intègre des unités de niveau(x) inférieur(s), s'organise dans la structure du récit avec des éléments de même niveau, et constitue le soubassement nécessaire des configurations sémantique.

[244]Le personnage est un lieu d'investissement dans les textes, pour les producteurs et les récepteurs, de l'expérience du Sujet et du Social.

[245]JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Ed Arman Colin, Paris 2007, 238 pages, p100.

de s'identifier à lui, un concept que Vincent Jouve nomme *L'effet personne*. Ce procédé explique qu'il est judicieux d'appréhender le personnage à travers les confections qui attisent l'image référentielle et la manière avec laquelle le récit planifie l'investissement émotionnel du lecteur[246]. Chez Milan Kundera et Atiq Rahimi il y a instrumentalisation de *l'effet personne* pour arriver à la visualisation de l'exil. Chacun de nos deux romanciers exploite ce procédé à sa manière.

Ainsi, dans la série des procédés de *l'effet personne,* l'attribution des noms aux personnages est un point relativement important dont dispose le romancier pour donner vie à ses protagonistes. Milan Kundera alloue des patronymes à tous ses personnages ; qui renvoient systématiquement à son identité tchèque et à son histoire personnelle. A titre d'exemple, le personnage principal de son premier roman porte le prénom de son père, *Ludvik*. Quant aux autres noms, la plus part sont d'origine tchèque. Même dans *L'ignorance*, ce roman du grand Retour d'exil, le nom des personnages déracinés ou attachés au pays natal sont tchèques. C'est une promesse d'un romancier exilé à son lecteur contre l'oubli.

Par contre, Atiq Rahimi fait un tout autre choix puisqu'il privilégie l'anonymat à ses personnages. Ils sont identifiés par leur âge, leur sexe ou leur lien de parenté : la femme, le vieillard, le mari... etc. Excepté pour le roman *Terre et cendres* où les personnages portent uniquement des prénoms d'origine afghane ou arabe. Au premier constat, Atiq Rahimi exile de la sorte ses personnages avec lui et les prive d'identité. L'anonymat des personnages rahimien a une visée profonde car de la sorte il leurs attribue une dimension universelle. Ainsi, tous les lecteurs de part dans le monde, peuvent s'identifier à ses personnages.

S'ajoute un autre procédé à cet *effet personne* : *l'évocation d'une vie intérieur*e. Le cas pour le personnage kundérien qui dispose d'une vie avant le récit, comme pour le romancier qui avait une vie en Tchéquie avant son exil en France. Ce procédé

[246] Ibid. p101.

augmente la perception du réel par le lecteur du texte de Kundera. De sur quoi, les personnages kundérien font souvent un bond dans le passé pour évoquer des souvenirs ou des événements qui les ont marqués. Ce système provoque un changement d'humeur et de raisonnement chez le personnage kundérien ce qui lui accorde une activité psychologique alambique qu'il lui vaut l'apparence d'une vie réelle et non virtuelle.

A la différence du personnage Kundérien, le personnage rahimien se construit petit à petit au fil du récit. Notamment, dans *Terre et cendres* où le passé des personnages ne compte pas, ce qu'ils laissent derrière eux est moins important de ce qui les attend, même s'ils vivent le présent à la minute prés. Ce processus traduit l'état affectif d'Atiq Rahimi quelque temps après son exil. Il quitte sa terre natale pour la France, aspirant à une vie meilleure et en laissant tout derrière lui, voire ses souvenirs. Dans *Syngué sabour Pierre de patience,* Rahimi évoque le passé de ses personnages afin de justifier chacun de leurs gestes, chacune de leurs pensées et pour plaider leur cause.

Ce procédé textuel *l'effet personne*, utilisé par nos deux écrivains chacun à sa manière pour raconter l'exil, est accompagné par un autre procédé textuel baptisé par Vincent Jouve de *Système de sympathie*. Ce dernier est centré sur le rapport émotionnel du lecteur avec le/les personnage(s). En effet, ce lien émotionnel relève de trois codes (narratif, affectif et culturel), dissociable par l'analyse du récit. Le *code narratif* consiste à jouer sur *l'homologie des situations*[247]. Autrement dit, le lecteur va naturellement vers le profil qui lui correspond le mieux et l'assimile. Il s'identifiera spontanément au narrateur car il va se retrouver dans le point de vue de ce dernier. Kundera et Rahimi ont opté pour ce choix classique, celui du narrateur anonyme qui avance avec les personnages et évolue avec l'histoire. Cette narration agrée l'accès aux pensées des personnages de *L'ignorance* et de *Syngué sabour pierre de patience*, des romans écrits directement en langue française.

[247]JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Ed Arman Colin, Paris 2007, 238 pages, p104.

Cependant lorsque nous avons un narrateur-personnage, le lecteur va se retrouver en lui. On souligne ce point chez Kundera dans son roman *La plaisanterie,* puisque les personnages de ce roman prennent la parole à tour de rôle afin de livrer leur propre récit et raconter l'exil différemment. Kundera circonspect et discret lors de ses premières années en France, il se cache derrière ses personnages qui deviennent sa voix directe et dévoilent ses propres sentiments. Quant au roman de Rahimi, *Terre et cendres,* où le narrateur s'adresse au lecteur à la deuxième personne du singulier « tu », le choix du romancier a remué les impressions du lecteur. De la sorte, Atiq Rahimi le fait participer malgré lui au récit. Le lecteur a l'impression qu'on lui raconte sa propre histoire. Ainsi, il assimile mieux les émotions de l'écrivain lorsqu'il parle d'exil, d'isolement et de solitude. L'errance du personnage principal de *Terre et cendres,* le vieux *Destaguir*, devient l'histoire de tous les lecteurs de ce roman, même ceux qui n'ont pas vécu l'exil. Le choix de cette forme de narration ambigüe mais marchande d'une vie réaliste, consent aisément à aborder des sujets tabous et pénibles à raconter. Atiq Rahimi mal à l'aise dans son nouveau statut d'exilé et n'ose pas céder les commandes de la narration à ses personnages. Il veille sur eux à travers un narrateur extérieur comme il aurait aimé qu'on veille sur lui lors de ses premiers pas d'exil.

Le *code affectif* consiste à pénétrer un personnage afin de le scruter et tout savoir sur lui car plus on sait sur lui plus on le sent concerné par son advenir[248]. Des lors, le personnage devient sympathique et saisissant. Ce procédé utilisé par Kundera et Rahimi leur permet de visualiser l'exil à travers les sentiments et les émois des personnages. Le personnage kundérien est anxieux et desséché, il est éprouvé et sa vie n'a aucun sens. Cet état des faits tourmente le lecteur qui voit en ces personnages un appel à l'aide pour atténuer la souffrance de l'écrivain face à l'exil. Le lecteur se glisse dans le psychique de ses personnages et partage leurs désirs, leurs incertitudes et leurs espoirs.

[248] Ibid. p104/105.

Rappelons que les deux romans d'Atiq Rahimi contiennent une dédicace. Dans *Syngué sabour pierre de patience*, il rend hommage à une poétesse afghane assassinée par son mari. Ainsi, il mettra en scène dans ce roman l'histoire d'un couple dont la femme vit sous l'oppression patriarcale et sociale où elle finira par étaler ses états d'âme face à son destin et à son exil forcé, un exil au sein de son couple, de sa famille et la société, une société fermement marquée par la tradition tribale où la femme n'est pas maitre de son destin.

Dans *Terre et cendres*, roman écrit en exil, Atiq Rahimi rend hommage à son père et à tous ceux restés en Afghanistan. Des hommes qui demeurent dans une société muréepar la guerre, le fondamentalisme et le traditionalisme :

> Ils (les personnages) représentent trois générations sacrifiées. Le grand-père incarne le passé de l'Afghanistan. Il tient au poids des traditions, au code de l'honneur, à la religion. Mourad est l'incarnation des hommes de ma génération qui ont été trahis : les communistes afghans ont été trahis par les soviétiques, la résistance afghane a été trahie par les islamistes. C'est une génération sans visage, sans identité. L'enfant représente l'avenir du pays, mais la guerre l'a handicapé à vie... Quant à la femme, elle est représentée par sa belle-fille qui s'est suicidée, et par la femme voilée au pied d'une carcasse de tank fondu dans le paysage.[249]

Il n'aménage pas leurs sentiments, il scrute chacun de leurs faits et gestes et traduit leur mal être face à un exil subi et non choisi. Ses personnages subissant la guerre et les codes d'une société encrée dans le passé, éprouvent une infinie solitude et un exil acerbe.

[249] Propos d'Atiq RAHIMI recueillis à propos de son film *Terre et cendres* (*Khâkestar-o-khâk*), et retranscrits le 11 janvier 2005 sur le site Internet :http://www.bassirat.net/Terre-et-cendres-Khakestar-o-khak,012.html [consulté le 10/05/2019].

III.2. Chapitre deuxième :
L'esthétique de l'exil en mouvement

Dans ce présent chapitre, nous allons mener notre travail sur deux grands axes. Le premier axe est centré sur l'héritage littéraire de nos deux auteurs. Ainsi, nous allons établir le lien existant entre nos deux romanciers et le roman européen contemporain, ceci en parcourant la vie des grands auteurs qui ont influencé Kundera et Rahimi dans l'ensemble de leur carrière de romancier. De Cervantès, Sakcel et Marcel Proust pour Kundera ; de Nadia Andjuman, Elferdoussi et Artaud pour Rahimi, tout en passant par Kafka et Dostoïevski pour les deux. Ceci dans l'optique de préparer le second axe de ce présent chapitre. De la sorte, l'héritage littéraire d'un auteur explique le style d'écrire de son héritier.

III.2.1. L'héritage littéraire de Kundera et de Rahimi

Lorsqu'on parle d'héritage on pense systématiquement à ce qui est transmis par les générations précédentes. Dans notre cas de figure, il s'agit de mener une réflexion sur les auteurs qui ont inspiré Milan Kundera et Atiq Rahimi. Cette réflexion est nécessaire car elle nous permettra de mieux cerner nos auteurs, notamment dans leur acte d'écriture.

III.2.1.1. Kundera et son art du roman européen

Dans le panorama du roman européen, Milan Kundera estime que l'histoire de ce roman s'étend dans l'histoire de l'Europe, avec la connaissance de la Crise des valeurs des Temps modernes et les conjonctures de la conscience européenne. Ainsi, la notion

de roman européen tient une place importante chez Kundera à tel point qu'il rédige trois essais théoriques centrés sur ce genre.

Milan Kundera fractionne l'histoire du roman européen en trois cycles majeurs, qu'il baptise de ''Mi-temps''. Chaque mi-temps s'étend dans une période précise, elle inclut des auteurs qui ont énormément contribué au renouvellement du roman européen et elle se distingue par ses propres caractéristiques. La première mi-temps s'étend du 16ème siècle (période marquée par les œuvres de Rabelais et de Cervantès) au 18èmesiècle (période signée par les écrits de Laclos et de Laurence Sterne). Cette mi-temps est associée à la liberté du sujet, puisque Cervantès ose la parodie du roman de chevalerie et Laclos se risque avec le roman libertin. Elle se caractérise aussi par les réflexions philosophiques menées par Rabelais sur l'éducation et l'humanisme. Enfin, la première mi-temps expérimente les limites de la forme romanesque avec Laclos dont l'œuvre est associée à la technique de narration différée qui repousse le déploiement de l'histoire.

Quant à la deuxième mi-temps, qui s'étend entre le 19ème siècle et le début du 20ème siècle (une époque vivement marqué par Gustave Flaubert, Emile Zola, Honoré de Balzac et Henry James), est marquée par un changement total où « *la parole de l'auteur s'efface derrière l'écriture* »[250]. De la sorte, on remplace le récit par trois éléments qui enrichissent le texte : la description, une étude sociologique-où il est question d'avoir une connaissance approfondie du contexte social- et une analyse psychologique basée sur une observation minutieuse des transformations de la conscience individuelle[251].

Enfin, la troisième mi-temps, dont le début coïncide avec la naissance de L'Art moderne, tente de combiner entre la première mi-temps avec son aspect créatif et la deuxième mi-temps et ses règles de la composition et de style, comme l'explique

[250]LE GRAND Eva et RICHTEROVA Sylvie, Beau comme une rencontre, in *L'infini*, n°5, Paris, 1991.
[251]CHVATIC Chvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, p.9.

Kundera dans son essai théorique *Les Testaments trahis : « il s'agit de réconcilier la liberté de Rabelais ou de Diderot avec les exigences de la composition.».*[252].Quant à la liste des auteurs qui ont marqué cette période est très large pour ne citer que Broch, Tolstoï, Dostoïevski, Skacel et Kafka.

Ainsi, Kundera a mené une pensée très nette et exigeante de ce qu'est-ce le roman et mis en avant des auteurs dont il a recueilli l'héritage littéraire. Des auteurs qui sont présents dans sa pensée profonde et dans sa réflexion apparente, puisque souvent il les cite ouvertement dans ses romans, ou il les dissimule dans ses personnages, ce dont confirme Adnene El Majidi dans son article *Le roman kundérien, la revendication d'un héritage*:

Les auteurs clés de l'histoire du roman européen constituent ainsi un matériau littéraire pour Kundera. Qu'ils soient transformés en personnage de roman ou servent de point de départ ou d'illustration à une œuvre essayistique, ces auteurs ne cessent d'apparaître dans les œuvres de Kundera. Ce dernier semble ainsi, par le biais de la transcription d'une œuvre au passé, explorer une nouvelle manière de s'inscrire au cœur d'un héritage, à la fois historique et littéraire, qui sert de support à l'acte de l'écriture.[253]

Miguel Cervantès (1547-1616), ce romancier, poète et dramaturge espagnol du dix-septième siècle (XVI°) et figure emblématique de la littérature européenne, célèbre mondialement grâce à son roman *Don Quichotte*[254](1605), Kundera le considère comme le fondateur des Temps modernes et l'innovateur du roman. Cervantès a eu une vie très mouvementée où il a énormément voyagé et fut même captif pendant cinq ans

[252]KUNDERA Milan, *Les Testaments Trahis*, Ed Gallimard, Paris, 1993, 334 pages, p.5.
[253]ELMAJIDI Adnen, *Le roman kundérien, la revendication d'un héritage*, Revue Expressions n°4, Décembre 2017, page 58.
[254]L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche est le roman le plus célèbre de Cervantès, publié en 1605. Ce roman raconte les aventures de Hidalgo Alonso Quichano, un personnage obnubilé par les romans de chevalerie au point de prendre la décision d'en devenir un, alors que leur époque est révolue. Il va parcourir l'Espagne pour lutter contre le mal et les défendre les opprimés. Ce roman est aujourd'hui mondialement célèbre et fut traduit dans plus de 140 langues et dialectes.

à Alger (de1575 à 1580). Cette captivité est vécue comme une sorte d'exil, puisqu'il fut incarcéré loin de son pays l'Espagne et de sa famille. Il deviendra, après à sa captivité un écrivain, qui incarne aujourd'hui un génie littéraire d'une renommée universelle.

Cervantès crée un autre genre romanesque avec son roman *Don Quichotte*, qui est une parodie du roman de chevalerie : le roman polyphonique. Ce nouveau genre est extraordinairement vivace, né au 16° siècle, il persiste jusqu'à ce jour grâce à sa particularité. En superposant les points de vue (les voix : la polyphonie), il joue ainsi avec la fiction jusqu'à l'amalgame avec la réalité.

Cette polyphonie, déjà aperçu chez Kundera dans son roman *La plaisanterie*, fait le bonheur de cet auteur qui joue tel un maestro avec les voix narratives de ses personnages emblématiques, de la sorte le lecteur vit le roman. D'après Kundera, Cervantès aiderait à saisir le monde avec son ambivalence à travers des vérités interprétées par les personnages.

Autre cet héritage de Cervantès, Milan Kundera le cite tout le long de son essai théorique *L'Art du roman*, où la première partie s'intitule *« l'héritage décrié de Cervantès »*, un hommage à Cervantès pour son mérite d'être le rénovateur du roman moderne qui se met à la conquête de l'être et lutte contre l'oubli de l'être, des thèmes présents dans l'œuvre kundérienne.

Il n'en démorde pas moins que dans son dernier essai *Le rideau* (2005), une autre réflexion sur ce qu'est ou ce que devrait être un roman, Milan Kundera cite Cervantès et sa participation à l'inauguration de l'âge d'or du roman :

> Le pauvre Alonso Quijada a voulu s'élever en personnage légendaire de chevalier errant. Pour toute l'histoire de la littérature, Cervantès a réussi juste l'inverse : il a envoyé un personnage légendaire en bas : dans le monde de la prose. La prose : ce mot ne signifie pas seulement un langage non versifié ; il signifie aussi le caractère concret, quotidien, corporel de la vie. Dire que le roman

> est l'art de la prose n'est donc pas une lapalissade ; ce mot définit le sens profond de cet art.[255]

S'ajoute à cette liste d'auteurs qui ont eu un impact sur l'œuvre de Milan Kundera, l'incontournable auteur du roman fleuve Marcel Proust (1871-1922). Ce mythe littéraire a entrepris l'écriture de sa grande œuvre *A la recherche du temps perdu* en 1907, où il mène une réflexion importante sur le temps, la mémoire émotionnelle, l'amour, le sentiment d'échec et l'existence humaine.

Dans cette œuvre aux multiples personnages, Marcel Proust reconstitue des espaces significatifs empruntés au passée comme la maison d'enfance et certains lieux publics. Ces traits spécifiques font du récit proustien comme un reflet de la vie réelle. Toutefois, ce qui fait la renommée de l'œuvre proustienne est bel et bien le style de ses phrases longues avec qui il fustige Victor Hugo avec sa phrase contenant 823 mots.

Marcel Proust avec son œuvre permet à son lecteur d'échapper au stress permanant d'une vie ordinaire centrée sur le futur, mais lui rappelle l'importance de la vie présente et du monde qui l'entoure. Un autre point sérieux du style d'écriture proustienne, n'est nul négligeable : la musicalité et l'emploi des images, notamment la métaphore qui assemble deux objets du monde ou deux signes du langage.

Ainsi, lorsque Milan Kundera s'initie à la langue française, il s'attaque à la lecture des grands de sa littérature telle que Proust et s'imprègne instinctivement de son style d'écriture. De ce fait, une touche proustienne est visible dans les romans de Kundera avec les phrases longues et les thèmes majeurs : l'amour, la mémoire et l'oubli.

Quant à Jan Skacel, qui fait aussi partie du groupe d'auteurs qui ne « cessent d'apparaitre » dans les romans kundériens, est un poète tchèque (1922-1989) né en Moravie. Il fut journaliste au Rovnost (1948), ensuite directeur (1963) du magazine

[255]Milan Kundera, *Le rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, p. 21.

Host do domu[256], qui devient sous sa direction la revue de référence de la nouvelle littérature tchèque. Il fut exclu du Parti communiste et son œuvre a été censurée des 1969 et interdite de publication jusqu'à 1981. Il fut souvent publié en samizdat[257] à cause de ses thématiques qui mêlent souvent la morale et les problèmes qui s'y rapportant.

Ignoré de son vivant mais idolâtré après sa mort, Skacel n'a jamais quitté son pays de naissance, tout au contraire, sa poésie est viscéralement liée à sa région natale la Moravie, d'où il fut taxé de poète régionaliste. Cependant, un destin presque commun le relit à Milan Kundera. Non seulement ils sont tous les deux tchèques, moraves (de la ville de Brno), également communistes et ils furent exclus de ce Parti et interdit de publication. Ils n'ont pas eu la reconnaissance méritée qu'après la chute du pouvoir soviétique. Associé à ces différents points communs, s'ajoute le style d'écriture très proche l'un de celui de l'autre. Comme son prédécesseur Skacel, l'écriture de Milan Kundera est sobre, formelle et surtout riche de thème : la nostalgie, le chagrin, l'inquiétude et l'amour sont très présents dans les romans kundériens et les poèmes sakceliens. Jan Skacel intimement attaché à son lieu de naissance, il évoque fréquemment les grandes traditions culturelles de la Moravie, en guise de rappel de son histoire. Milan Kundera suit son chemin en évoquant dans *La Plaisanterie,* par le biais de son personnage *Jaroslave,* une pure tradition morave : La Chevauchée des Rois. Sans rappeler que le héros de ce roman porte le même prénom que le poète Skacel : *Jan.*

Aussi, Skacel est cité dès les premières phrases du roman *L'ignorance*, où Kundera le présente au lecteur en le rattachant à un sentiment profond celui de la tristesse :

[256] Host do domu, traduit du tchèque : *Un invité dans la maison,* était un magazine morave de littérature, d'art et de critique, il a été publié à Brno entre les années 1954-1970.

[257] Système clandestin de circulation d'écrits émettant une critique à l'égard de l'URSS et dans les pays au régime communiste. Ces écrits sont sous forme de polycopiée ou ronéotypée, en raison de l'impossibilité pour son auteur de le faire.

> Ils exprimaient ainsi fidèlement leur pensée et Irena, pour l'étayer, citait un quatrain de Jan Skacel, poète tchèque de ce temps, il parle de la tristesse qui l'entoure ; […] Skacel a écrit ces vers dans les années soixante-dix et est mort en 1989, en automne, quelques jours avant que les trois ans de tristesse qu'il avait vus devant lui ne se dissipent en quelques jours.[258]

Dans un autre passage de ce roman, au chapitre 39 (p165), lorsque Kundera engage une réflexion sur l'existence humaine, sur le présent et le futur, il évoque systématiquement Skacel :

> Quand Skacel s'est enfermé pour trois cents ans dans la maison de tristesse, c'était parce qu'il voyait son pays englouti à jamais par l'empire de l'Est. Il se trompait. Sur l'avenir tout le monde se trompe. L'homme ne peut être sûr que sur le moment présent. Mais est-ce bien vrai ? Peut-il vraiment le connaitre, le présent ? Est-il capable de le juger ? Bien sûr que non.

Du point de vue stylistique, la métaphore est très palpable dans la poésie de Skacel et reflète le sens caché de ses poèmes, à la fois simples et singuliers. Skacel sacralise les mots qu'il utilise en guise d'instrument pour exprimer sa pensée et ses sentiments. Il s'investit dans la recherche des termes au sens profond pour embellir sa poésie et l'enrichir, Milan Kundera en témoigne par ces paroles : *« Ses vers sont une fusion quasi incroyable de la plus grande simplicité possible avec une réflexion qui est la plus profonde et tout à fait originale.»*[259],et poursuit sur son chemin puisque la métaphore est une figure de style très présente dans l'œuvre kundérienne, ce que nous tenterons de démontrer par la suite.

III.2.1.2. Rahimi et l'art dans son roman

Le style romanesque d'Atiq Rahimi est marqué par son contact avec différents arts, comme la calligraphie, la photographie ou encore le cinéma. S'ajoute à cela,

[258]KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p 18.
[259]RICHTER Vaclav, *Jan Skácel : « Ne laissons pas aveugler le vieux miroir des étoiles... »*, Radio Prague internationale, rubrique culture, le 05/02/2022. https://francais.radio.cz/jan-skacel-ne-laissons-pas-aveugler-le-vieux-miroir-des-etoiles-8741001 [Consulté le 22/06/2022]

l'hybridité de ses textes qui regroupe plusieurs genres littéraires, notamment le théâtre et la poésie. Il emploie dans ses écrits plusieurs genres littéraires et artistiques en tanguant entre littérature et cinéma, entre calligraphie et photographie, tout avec une grande légèreté et finesse. En sa qualité de scénariste et de romancier, Rahimi confond souvent les deux fonctions et alterne entre récit romanesque et scénario de film. L'écriture scénaristique est particulière par l'exactitude de sa description, la sobriété des phrases et surtout leur brièveté. Egalement, elle trouve sa singularité dans la présentation de l'espace marqué par la démarcation entre espace intérieur et espace extérieur, ou un espace totalement fermé, à huis-clos comme dans *Syngué sabour, pierre de patience.* De ce fait, on relève dans l'écriture rahimienne des traits propres à l'écriture cinématographique comme les ellipses et les flash-back, qui intensifient les vides et les silences pour nous faire plonger rapidement dans l'imaginaire.

Un autre art se glisse dans l'écriture rahimienne : la calligraphie. Cette dernière dans sa définition, elle signifie *la belle écriture* ou *l'art de bien former des caractères d'écriture manuscrite*. D'ailleurs, Rahimi fera de cet art le sujet de l'un de ses romans *La ballade du calame* (2015). Dans ce roman, les lettres manuscrites sont exposées au lecteur telle une peinture ou une œuvre d'art. *La ballade du calame* est un récit autobiographique imprégné de poème en prose, il mène son auteur à réfléchir sur la place d'or que joue l'écriture dans le monde, particulièrement dans la culture arabo-musulmane et de la place qu'occupe l'écriture chez lui : la libératrice de ses mots au profit de ses maux.

Comme tout exilé qui se réfugie en Europe, il se voit s'autocensurant. De la sorte, il se tourne après vers la poésie pour éliminer toute forme de censure. Rappelons que le désir de Rahimi de devenir écrivain, est né de son envie de libérer sa parole. Ainsi, Rahimi emprunte à la poésie les différentes stratégies d'écriture et de composition telles que les figures de style, particulièrement la métaphore, qui embellit le roman. Désireux de s'affranchir de la censure et des codes de paroles, la poésie est le meilleur

moyen d'y parvenir, ce dont affirme Rahimi dans une interview accordée au journal *Radio France* : *« Toute notre littérature est fondée sur la poésie, car c'est grâce à elle qu'on échappe à toute forme de censure. »*[260].

Rappelons que dans les romans de Rahimi *Terre et cendres* et *Syngué sabour pierre de patience,* qui composent une partie de notre corpus, l'auteur rend hommage dans ses dédicaces et dans son texte à trois grands poètes : le persan Abū-l-Qāsim Ferdoussi, le français Antonin Artaud et l'afghane Nadia Anjuman.

Abū-l-QāsimManṣūr Ferdoussi (940-1020) est un poète persan du dixième siècle (10°s), surnommé ‘’le Recréateur de la langue persane’’, il est l'auteur de la plus grande épopée mythique écrite en langue perse intitulée *Le livre des rois,* où il retrace l'histoire de la Perse (l'Iran aujourd'hui) depuis la création du monde jusqu'à l'ère islamique. Ferdoussi s'est séjourné pendant un temps en Afghanistan auprès du sultan Mahmoud de Ghazni, mais il a dû s'exiler pour avoir écrit une satire sur ce même roi. Il regagnera sa ville natale après avoir été gracié.

Ferdoussi est l'auteur de plusieurs poèmes lyriques écrits en perse, notamment son épopée *Le livre des rois* ou plus connu sous l'appellation d'origine ‘’Shâhnâm ‘’, qui lui vaut aujourd'hui sa renommée de grand poète perse de tous les temps. Sa poésie est homérique et porteuse de mémoire. Et en vue des améliorations qu'il a apporté à sa langue maternelle le perse, puisqu'il lui a permis de rester intacte et codifiée ; et de son soucis de préserver la mémoire et la culture persane, Ferdoussi est aussi considéré comme le maitre de littérature persane. Lorsque Rahimi s'essaie pour la première à l'écriture, il écrit un roman dans sa langue maternelle le perse, pour raconter l'histoire Afghanistan en guerre afin de libérer la parole ; et toujours sous sa coupe d'exilé.

[260] Radio France, rubrique culture, 03/06/2020 https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/atiq-rahimi-toute-notre-litterature-est-fondee-sur-la-poesie-car-c-est-grace-a-elle-qu-on-echappe-a-toute-forme-de-censure-3527745 [consulté le 15/06/2022]

Autres des poètes anciens, Rahimi a porté son choix sur deux poètes distincts, Nadia Anjuman, qu'il a emportée dans ses bagages en quittant l'Afghanistan et Antonin Artaud, qu'il a trouvé une fois ses bagages posés en France.

Nadia Anjuman (1981-2005), comme son prénom l'indique, est une femme poète afghane très active dans le milieu littéraire féminin de son pays l'Afghanistan, elle fait même partie du cercle clandestin des femmes étudiant la littérature. Comblée dans sa vie de poétesse mais malheureuse dans sa vie d'épouse, elle mènera sans relâche plusieurs combats au sein de son foyer, elle écrit dans un poème : « Je suis acculée derrière ces barreaux, pleine de douleur et de mélancolie" et "je suis une femme afghane et je dois gémir ».Malheureusement, elle mourra chez elle sous les coups de son mari quine sera jamais condamné pour son crime.

Nadia Anjuman n'obtiendra justice ni de son vivant ni après sa mort, pour cette raison Rahimi tient à lui rendre hommage dans ses romans, afin que son nom ne s'efface pas des mémoires. Aussi, il mènera son combat pour la libération de la femme afghane de l'oppression des hommes (époux, père, frère etc.), jusqu'à lui inspirer son roman prix Goncourt *Syngué sabour pierre de patience.*

A propos d'Antonin Artaud, (1896-1948), c'est un poète, écrivain, théoricien du théâtre et un comédien français. Il adhère au mouvement surréaliste et y renonce quelques années après en refusant l'action politique et il explique que pour lui le surréalisme n'est qu'une nouvelle forme de magie.

Artaud est l'auteur du concepteur du ''Théâtre de la cruauté'' où il est question pour le metteur en scène d'aller jusqu'au bout de la sensibilité des acteurs et des spectateurs, afin de dompter la brutalité de l'homme moderne par la violence du spectacle présenté. Or et à l'inverse de ses contemporains, il avait cerné l'asthénie de la pensée humaine et il en a fait un champ d'étude. Rahimi s'est inspiré de cette idée de violenter son lecteur

et son téléspectateur- puisqu'il adapté la plus part de ses romans au cinéma- à travers une écriture crue et belliqueuse, dans le seul but de faire percuter son public.

III.2.1.3. Kafka et Dostoïevski, un héritage commun

A première vue, il subsiste quelques points communs entre Milan Kundera et Atiq Rahimi à commencer par leur pays d'exil la France, leur langue d'adoption le français et un passé commun celui de la guerre soviétique. Ceci en leur qualité de citoyen du monde, mais en tant qu'auteur, ils ont une partie commune dans leur héritage littéraire puisque deux grands écrivains de la littérature mondiale et du roman contemporain, figurent dans la longue liste des écrivains qui les ont influencés.

En effet, Franz Kafka et Fiodor Dostoïevski, deux grandes pointures du roman contemporain, sont aussi au centre de l'œuvre de Kundera et de Rahimi. Ils ont énormément contribué avec leurs écrits et leurs théories à l'écriture kundérienne et rahimienne. Fiodor Dostoïevski (1821-1881) est l'un des plus grands écrivains russes. Il a mené une vie d'errance en Europe après la fin de son bagne et de sa démission de l'armée ; et s'engage définitivement dans l'écriture. Le roman dostoïevskien est souvent qualifié de ''métaphysique'', aussi longtemps que l'existence de Dieu et du Christ soient un sujet de réflexion dans ses écrits. D'autres caractéristiques signent ses romans notamment la particularité des personnages et des situations. Ainsi, on peut rencontrer tous types de personnages allant du mandant au riche, de la prostituée à la femme pieuse, de l'athée à un homme de Dieu et des situations rocambolesques en passe de la naissance au suicide, du crime au mariage, tout est bon à raconter. Ces scènes sont souvent narrées soit à la première personne du singulier, le ''je narrateur'', ou sous forme de dialogues intenses.

La présence amplifiée de dialogue dans le roman dostoïevskien, sert de confrontation des points de vue des personnages, particulièrement des questions existentielles, auxquelles il porte une intention spécifique en usant des digressions et des jugements dans le but de les couvrir de réalisme. Cependant, il subsiste au dialogue dans les

romans de Dostoïevski le monologue. D'ailleurs, il fut le premier romancier à intégrer une caractéristique de texte théâtral au roman, ce qui nous rappelle au passage le roman de Rahimi, *Syngué sabour pierre de patience* où le personnage principal se plonge dans un long soliloque devant son seul public : son mari, et pour Rahimi un monologue pour mettre son lecteur en écoute.

En ce qui concerne Franz Kafka, ce grand nom du roman contemporain, Milan Kundera et Atiq Rahimi lui vouent une grande admiration pour son style épuré et innovateur. Franz Kafka (1883-1924) est un célèbre écrivain tchèque de langue allemande et l'un des plus grands auteurs du 20ème siècle. Ce grand auteur de l'absurde et de l'angoisse, né à Prague, est très amoureux de sa ville natale qu'il ne quittera jamais. Il n'a pas eu de reconnaissance de son vivant dans son pays et ses livres phares ont été publiés à titre posthume.

L'écriture occupe une place très importante chez Kafka, elle lui a permis de changer, de devenir une autre personne et de s'accoler à d'autres choses de la vie. Son attachement à cet acte, fait qu'il a un style propre à lui, un style très débordant où les paragraphes sont allongés et présentés en forme de bloc. Quant à ses phrases, elles sont longues et composées de mots simples, ce qui facilite sa lecture. Enfin, dans le style kafkaïen la ponctuation est très présente, notamment la virgule qui permet à la phrase de souffler un peu soit peu. Dans une seconde lecture analytique de notre corpus, nous avons pu relever certaine de ces caractéristiques chez Kundera et Rahimi. Ainsi, nous tacherons par la suite de les analyser de plus près.

Il est tout à fait clair, qu'il existe, à premières vue, beaucoup de points divergents entre Dostoïevsk « L'écrivain de l'intériorité et le défenseur du christianisme », et Kafka « *L'écrivain rejetant l'engagement politique et doutant de l'existence de Dieu* ».[261] . Cependant, ils se joignent dans leur présentation de la liberté, de la culpabilité et des sentiments de l'homme, des thèmes chers à Milan Kundera et Atiq Rahimi.

[261]BANCAUD Florence, *L'autre en moi : Dostoïevski et Kafka*, Presse Sorbonne moderne, Paris, 2006, P141.

Ainsi, la présentation de l'héritage littéraire de nos deux romanciers est très productive, puisqu'elle va nous permettre de mener à bien l'étude stylistique qui va suivre dans ce présent chapitre. De la sorte, nous allons nous centrer sur deux procédés stylistiques : *l'hypotaxe* et *le parataxe*, ceci afin de démontrer l'impact des anciens auteurs sur le style d'écriture de leurs héritiers. Kundera et Rahimi ont opté pour un choix d'écriture différent l'un de l'autre, puisque nos auteurs instrumentalisent la phrase mais chacun à sa manière.

III.2.2. Ecriture, langage de l'exil

III.2.2.1. L'hypotaxe ou la mémoire en mouvement

En analyse stylistique, l'hypotaxe est une figure de style qui consiste en une forte abondance des liens de subordination dans une même ou plusieurs phrases. Autrement dit, elle explique le lien qui existe entre deux phrases qui se suivent. L'objectif premier de l'hypotaxe est d'expliquer l'ordonnance logique des idées dans la phrase par un mot de liaison. Quant à sa seconde finalité, est de reproduire la difficulté du réel par le biais d'innombrables arguments et propositions. En d'autres termes, cette figure de style est une pratique de construction de phrases complexes et longues qui s'annoncent en cascades, dite aussi style enchâssé. Cette configuration est spécifique aux écrivains de la mémoire comme ceux qui font partie de l'héritage littéraire kundérien, pour ne citer que Marcel Proust et Honoré de Balzac. L'emploi abondant de cette figure de style dans leurs écrits, marque l'esprit du lecteur jusqu'à nos jours.

Milan Kundera utilise cette figure de style considérablement dans ses deux œuvres, celle écrite en langue perse et autotraduite ; et celle écrite directement en sa langue d'adoption le français. Le choix de ce style repose sur le désir de cetécrivain exilé à vouloir donner l'image d'une écriture qui se veut réfléchie. Kundéra écrivain de la mémoire d'un exilé, il se donne passionnément à l'écriture pour étaler ses états d'âme de migrant en tentant de reproduire le réel avec toutes ses difficultés. En conséquence,

son emploi de phrases qui se dévoilent en cascades, se présente à lui comme une évidence.

Dans le premier roman de Kundera, *La plaisanterie*, il est aisé de relever une caractéristique majeure des œuvres kundériennes et qui n'est autre que l'intervention démesurée de l'auteur dans son roman. Cette caractéristique renvoie au roman baroquedu 17° siècle, qui se focalise également sur l'émotion puisque son but est aussi de surprendre et d'émouvoir le lecteur. Ce constat démontre le désir de Kundera de renouer avec le roman européen et ses origines. Ainsi, pour Kundera le retour au style baroque du XVII° siècle, repose sur cet art qui privilégie l'affranchissement de l'imagination, aussi des émois et de la raison. Ce qui nécessite l'utilisation de longues phrases pour étaler ses émotions et ses pensées tout en donnant libre cours à son imagination.

Pour rappel *La plaisanterie* est le premier roman de sa longue série, et à plus forte raison, il est écrit pendant l'ère communiste, il concorde avec la naissance du ''Printemps de Prague'' et l'expulsion de Kundera du Parti. Ce contexte historique a fait valoir à ce roman la classification d'écrit politique, chose que Kundera infirme et le qualifiant de roman d'amour. Ainsi *La plaisanterie* raconte l'Histoire, l'amour, la trahison, le mépris et la vengeance, des thèmes riches et qui nécessitent beaucoup d'imagination du romancier. Il puisera sa force dans sa propre histoire, du fait qu'il ait connu ce contexte historique, ce qui a fait naitre chez lui le besoin de raconter un bout de cette histoire en la transférant sur un personnage issu de son imagination.

Kundera pose une fine analyse psychologique sur le personnage de *Ludvik*, dont il raconte le destin funeste et le retour, au goût de la vengeance, dans sa région natale, après quelques années d'exil. La trahison dont *Ludvik* fut victime, animera son esprit de vengeance et à son tour il trahira les deux femmes qui ont compté dans sa vie. Ses pensées et cette double image qui trahit qui il est et qu'il veut être, nous les retrouvons dans plusieurs passages du roman, exprimés dans des phrases en cascade :

> Je commençais à comprendre **qu**'il n'existait aucun moyen de rectifier l'image de ma personne, déposée dans une suprême chambre des instances des destins humains ; je compris **que** cette image (si peu ressemblante fût-elle) était infiniment plus réelle **que** moi-même ; **qu**'elle n'était en aucune façon mon ombre, mais **que** j'étais, moi, l'ombre de mon image ; **qu**'il n'était nullement possible de l'accuser de ne pas me ressembler, mais **que** c'était moi le coupable de cette dissemblance ; et **que** cette dissemblance enfin était ma croix, dont je ne pouvais me décharger pour personne et **que** j'étais condamné à porter.[262]

Dans cette phrase de 111 mots, nous comptons neuf conjonctions de subordination introduites par le mot subordonnant « *que* ». La conjonction de subordination sert à introduire une proposition subordonnée. D'ailleurs, étymologiquement le terme hypotaxe, dérivé du grec ''hypotaxis'', signifie ''subordination', une proposition enchâssée (seconde) qui dépend d'une autre enchâssante (principale). Dans cette phrase, les propositions subordonnées sont nombreuses, puisque l'auteur expose le passage du personnage de la raison aux sentiments et inversement. Lorsque les propositions subordonnées sont abondantes, elles peuvent surcharger la phrase, couvrir le discours et par la suite changer le rythme du texte, notamment si l'auteur ne maitrise pas la technique de l'hypotaxe. Cependant, Kundera manipule cette figure de style habillement de telle manière que son écrit devient posée et équilibrée. Le lecteur n'est pas assouvi parla longueur de ses phrases, loin de là il devient avide de lecture et de décryptage du récit kundérien.

Dans *L'ignorance,* où Kundera mène une réflexion philosophique sur le retour d'exil avec toutes ses contraintes et ses bienfaits, il use du même style et impose ces phrases enchâssées et qui se présente en cascade :

> Ce **que** je viens de dire, tout le monde le sait mais on ne se rend pas compte **que** le nombre d'années **qui** nous est imparti n'est pas une simple donnée quantitative, une caractéristique extérieure

[262]KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p299.

> (comme la longueur du nez ou la couleur des yeux), mais **qu**'il fait partie de la définition même de l'homme[263].

L'ignorance, un roman appartenant au cycle français de Kundera, reste dans la continuité des phrases longues et enchâssées, mais même si elles sont un tantinet moins courtes que celle de *La plaisanterie*, toutefois, elles gardent leur force et intensité. Souvent les romans kundériens sont marqués de définitions sur des thèmes liés à l'existence humaine, comme dans cette phrase de 52 mots et comprenant quatre (04) pronoms subordonnants, où Kundera médite sur la durée de vie de l'homme et son lien avec le fort ressenti du retour d'exil. De la sorte, les phrases kundériennes pressent le lecteur à une lecture pensée et raisonnée de ses écrits. Ainsi, Kundera use de l'hypotaxe afin de poser ses arguments et surtout pour décrire des hommes, des thèmes et des contextes, ceci pour son pouvoir d'harmoniser entre les idées.

III.2.2.2. La parataxe ou l'exil du langage

Dans une introspection d'ordre stylistique, la parataxe est une figure de style qui juxtapose les mots, ou un groupe de mots, dans une phrase sans l'utilisation de mots de liaison. Autrement dit : « *La tradition rhétorique et grammaticale appelle « parataxes » des couples de constructions verbales dont les éléments sont associés en l'absence de marqueur explicite de subordination »*[264].

Il existe deux formes de parataxe : parataxe de phrases et parataxe de mots. Cette dernière est un phénomène linguistique qui date de la fin du XX° siècle et dont la progression s'observe dans des formules comme : ''version papier'' pour dire ''version sur papier''. La parataxe de mots est plus utilisée à l'oral qu'à l'écrit : *« La langue parlée recourt abondamment à la parataxe et, dans l'enseignement des langues,*

[263] KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p 139.

[264] Définition de M-J BEGUELIN et G. CORMINBOEUF, enseignants chercheurs à l'Université de Neuchâtel, dans le descriptif de leur séminaire de rhétorique et stylistique de l'année 2010-2011. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjV-aiC87H6AhXB-6QKHSedAI0QFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww5.unine.ch%2Fdescriptifs%2F2010-2011. [Consulté le 30-06-2022].

l'expression des relations logiques peut souvent se faire, dans un premier temps et de façon économique, par l'usage de la juxtaposition. »[265]. En ce qui concerne la parataxe de phrases, également née à la même période, se développe avec l'utilisation graduelle de la langue parlée en littérature, notamment dans certaines œuvres écrites dans l'urgence comme chez Atiq Rahimi.

En effet, les romans de Rahimi sont écris dans l'urgence, l'urgence de raconter au monde l'Afghanistan durant la guerre soviétique ou encore l'Afghanistan d'aujourd'hui, celle des talibans. L'écriture de l'urgence est une praxis à finalité d'urgence sociopolitique et humanitaire. La guerre, le conflit civil et les changements sociaux en Afghanistan, toujours d'actualité, ont amené Atiq Rahimi, tout d'abord à s'exiler et par la suite à exciter son âme d'écrivain. Désormais, pour Atiq Rahimi il est urgent d'écrire sur son pays natal car l'opinion publique et les médias se désintéressent d'un conflit devenu trop long. Aussi, les opprimés afghans, à qui on a confisqué toute liberté et prise de parole, les œuvres de Rahimi deviennent leur ultime voix d'expression et le témoignage d'une vérité alternative.

Ainsi la parataxe de phrases est une figure de style qui prédomine dans l'œuvre rahimienne, pour sa particularité de dynamiser la phrase. Ce dynamisme est souvent mis en lien avec des actions ou des réactions rapides et enchainées, voire même saccadés, des personnages :

> Tu restes planqué devant la baraque. Silencieux. Ton regard s'éloigne. La vallée est aride.[266]
> Tes yeux s'entrouvrent. Ton cœur martèle ta poitrine. Yassin est blotti contre toi.[267].
> Tu prends le baluchon rouge. Tu te diriges vers la baraque. Un énorme camion t'attend. Tu salues le chauffeur, ensuite tu montes. Le gardien est posé devant sa barque.[268]

[265]COSTE Daniel et GALISSON Robert, *Dictionnaire de Didactique des Langues*, Ed. Hachette, 1976, 616 pages, p522.
[266]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p 21.
[267] Ibid. Page 54.
[268]Ibid. Page 59.

Dans les phrases précédentes, extraites du roman *Terre et cendres* et dont le fond de toile est la guerre soviétique en Afghanistan, Rahimi présente hâtivement l'évolution de son personnage principal à travers ses actions et ses réactions. Comme il a la fougue de vouloir raconter les malheurs d'un protagoniste en exil, il n'hésite pas à couper ses phrases. Les phrases rahimiennes sont juxtaposées sans mot subordonnant pour les relier pour assurer le rapport de dépendance existant entre elles :

> La porte s'ouvre. Entre la femme. Elle regarde l'homme. Son homme. Il est toujours là, dans la même position. Cependant, ses yeux l'intriguent. Elle fait un pas en avant. Ila les yeux fermés. La femme s'approche encore de lui. Un pas. Sans bruit. Puis, deux pas. Elle le regarde. Elle ne distingue rien. Elle doute. A reculons, elle quitte la chambre. En moins de cinq souffles, elle revient avec la lampe-tempête. Lui a toujours les yeux fermés. Elle se laisse choir à terre.[269]

Dans l'extrait ci-dessus, affairé au roman *Syngué sabour pierre de patience*, il y a un enchainement cohérent des différentes phrases juxtaposées, la deuxième est une conséquence de la première et il y va également pour les phrases suivantes. Notons aussi l'absence de terme de subordinations pour joindre les phrases. Ainsi, cet extrait est composé uniquement de propositions principales courtes et fragmentées, qui traduisent le ressentit d'un écrivain exilé.

Atiq Rahimi dans son élan d'écriture, omet très souvent de dissocier son activité de cinéaste et celle de romancier. Chose qui fait que son écriture vacille entre roman et scénario de film. L'écriture cinématographique est tout d'abord destinée à un discours oral, pour ce fait elle se caractérise par l'utilisation de phrases courtes et coupées. Ainsi, la parataxe se présente naturellement à Rahimi, qui est non seulement dans l'urgence d'écrire, mais il se met très souvent dans la peau d'un scénariste que dans celle d'un écrivain pour écrire ses romans, qui finissent par être adaptés au cinéma. Disons que l'idée d'en faire un film jaillit déjà dans la tête de Rahimi dès qu'il entame

[269]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p31.

l'écriture de ses œuvres. *Terre et cendres* édité en 2000 est porté à l'écran par Rahimi en 2004. Quant à *Syngué sabour pierre de patience*, paru en 2008, il est adapté au cinéma par son propre auteur en 2012, soit quatre ans plus tard. D'ailleurs, le lecteur, dès les premières pages des romans rahimiens, il se trouve projeté dans une scène de film. Dans *Terre et cendres* il nous présente l'image du personnage principal en pleine action et dans *Syngué sabour pierre de patience,* le lecteur est directement mis face au décor d'une chambre, lieu principal de l'action. Même que la construction de ce dernier roman en flash-backs, atteste de l'éclatement de l'état de l'auteur exilé mis face à son pays natal qui se déchire.

Désormais, nous pouvons affirmer que du point de vue stylistique, il existe une distinction entre Kundera et Rahimi, puisque l'un déverse vers l'utilisation de l'hypotaxe et l'autre préfère la parataxe. Pour Kundera l'hypotaxe est un procédé qui agit directement sur son écrit, principalement pour avancer ses arguments et décrire ses personnages et leurs actions. A plus forte raison, l'hypotaxe crée entre les idées, assurément agencée, un effet harmonieux.

En ce qui concerne Rahimi, la parataxe est le procédé le plus approprié à son écriture fragile, sous-tendu d'émotion et de sensation. Avec la parataxe, la phrase est énergique puisqu'elle expose des actions rapides et coupées, ce qui correspond précisément à l'intention de Rahimi à vouloir hâter sa narration et à accélérer son récit, afin de livrer au lecteur le récit d'un peuple oppressé et souffrant dénombrables problèmes sociopolitiques. Rahimi veut raconter aux autres son exil forcé dans l'espoir qu'ils le comprennent et fassent preuve de compassion envers lui. A l'opposé de Kundera, qui raconte son exil non pas pour attirer l'attention ni pour solliciter la pitié, mais afin de justifier son exil, son attachement à sa terre d'accueil et son amour pour sa langue d'adoption

III.2.2.3. Les emprunts dans l'écriture de l'exil

Les auteurs exilés sont à cheval entre deux cultures et de surcroit entre deux langues. Le cas échéant de nos deux romanciers Milan Kundera le tchèque et Atiq Rahimi l'afghan, dont l'exode a fait d'eux des écrivains bilingues[270]. Pour certains écrivains, quitter le pays natal c'est abandonner tous ce qui s'y attachent, y compris la langue maternelle. Aussi, ce choix est non seulement politique, également éditorial puisque il est plus aisé de se faire publier en exil que dans son pays de naissance. La langue d'adoption comme langue d'écriture de l'exil politique, est une force libératrice idéologique comme l'explique Atiq Rahimi :

> Ma langue maternelle, le persan, m'impose des tabous, des interdits. La langue maternelle dit l'intime, c'est elle qui nous apprend la vie, l'amour, la souffrance, elle qui nous ouvre au monde. C'est aussi la langue de l'autocensure. […] Avec le français, j'étais libéré de tonnes de contraintes affectives.[271]

La langue française pour Rahimi est une voix libératrice des tabous et des interdits. Elle est son arme de combat contre toutes les violences et l'oppression que vit son pays. Quant à Kundera, la langue française est un choix linguistique qui lui apporte une autre forme de liberté : *« En français, chaque phrase est une quête, une conquête, tout est conscient, rien ne va de soi; mille fois je pèse chaque mot, tout est aventure, tout est pari. »*[272].Pour ces écrivains exilés, leur langue d'adoption devient le refuge idéal à leurs mots et l'expression de leurs maux. Un écrivain exilé se doit de trouver dans sa langue d'adoption le mot qui correspond aux sonorités, aux références culturelles, aux connotations intellectuelles et littéraires de sa langue maternelle. Ainsi, dans certaines œuvres, on relève dans des passages des mots de la langue maternelle parsemés ici ou là, qu'on désigne en sociolinguistique d'emprunt linguistique.

[270]Le bilinguisme est la capacité d'un individu d'alterner entre deux langues selon ses besoins.
[271]Propos recueillis par Martine Laval pour Télérama, mars 2009.
[272]KUNDERA Milan, cite in. http://yrol.free.fr/LITTERA/KUNDERA/telerama.htm

Définition de l'emprunt linguistique

En sociolinguistique, l'emprunt linguistique est un mot qu'un locuteur ou une communauté emprunte à une autre langue sans le traduire[273], toutefois en l'ajustant aux règles morphosyntaxiques, phonétiques et prosodiques de sa langue de sa langue d'accueil. Comme l'énonce le dictionnaire Le petit Robert : *« Acte par lequel une langue accueille un élément d'une autre langue ; élément (mot, tour) ainsi incorporé. »*[274], ou le dictionnaire Larousse : *« Il y a emprunt linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B et que Ane connaissait pas ; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes appelés emprunts. »*[275].

Le linguiste François Grosjean distingue deux types d'emprunt : l'emprunt de langue et l'emprunt de parole. Le premier emprunt (de langue) se place au niveau de la communauté linguistique ou d'une langue normative. Quant à l'emprunt de parole, il concerne exclusivement l'individu. Ce dernier, en contact avec de nombreuses langues, incorpore quelques fois dans ses dires qui sont produits dans une langue, des mots issus d'une autre langue[276].

Chez de parfaits bilingues, qui ont une bonne maitrise linguistique de leurs deux langues, on rencontre l'emprunt de compétence soit lorsque l'équivalent de traduction d'un mot n'existe pas dans la langue d'adoption, ou lorsque le mot disponible n'expose pas toute la pensée du locuteur.

Le mécanisme de l'emprunt présuppose des contacts entre les langues (d'accueil et d'adoption) et entre les personnes. Dans les romans d'Atiq Rahimi, les emprunts linguistique de type emprunt de parole, sont très présents. Dans *Terre et cendres,* le premier emprunt de parole est relevé dès la première page du roman, exactement à la première ligne : « Tu sors une pomme du baluchon rouge ***gol-e-seb***, et tu la frottes contre ton

[273] MOREAU Marie-Louise, *Sociolinguistique concepts de base*, Editeur Hayes, 1977, 312 pages, p136.
[274] Dictionnaire le Petit Robert, Ed 1984.
[275] Dictionnaire de Linguistique Larousse, Ed 1973.
[276]Ibid. P137.

vêtement poussiéreux. » (page15).Sur les 91 pages du roman, cet emprunt « ***gol-e-seb*** », revient cinq (05) fois, notamment dans la dernière phrase : « Tes mains nouées dans ton dos tiennent le baluchon ***gol-e-seb***.) » (page 91). Ce mot à chaque fois qu'il est employé dans une phrase, il est précédé par sa traduction en langue française : « […] du baluchon rouge ***gol-e-seb*** ». D'une part, le lecteur ne cherche pas loin la définition ou la traduction de ce mot étranger « ***gol-e-seb*** »puisqu'il est accompagné de sa traduction en langue française. D'autre part, ce mot signifie : « sac, ou le dispositif de transport d'un bout de bois associé à un sac. ». De ce fait, ce sac est une valise d'infortune utilisé par des personnes démunies ; qui quittent un lieu rapidement en emportant avec elles le strict minimum. Le baluchon dans sa forme, il est composé d'un bâton et d'un bout de tissu. Dans l'évolution de l'espèce humaine, le bâton est le premier soutien de l'homme, il rythme sa marche et le préserve contre les obstacles rencontré lors de son exode.

Le deuxième emprunt de parole est le mot « ***naswar*** ». Cité onze (11) fois dans le roman *Terre et cendres*, il désigne une poudre humide de tabac à chiquer, principalement consommée par les afghans. Ce produit est très prisé par les hommes dans cette région et s'imprime même dans la culture afghane. La consommation du ***naswar*** par le personnage principale de *Dastaguir*, lui procure du plaisir et lui permet de s'évader dans ses pensées :

> Tu cherches la boite de *naswar,* dans une de tes poches. Tu en verses un peu dans une de tes poches. Tu en verses un peu dans le creux de ta paume et le déposes sous la langue. Si seulement les choses pouvaient être simples, faites de plaisir, comme le *naswar*. (Page25)

Dastaguir conserve son ***naswar*** dans une boite de tabac à chiquer, offerte par son fils *Mourad* avec son premier salaire. Ce produit est associé à un objet qui servira de preuve à Mourad quant à la survie de son père. Ce mot qui est reproduit tel qu'il existe dans la langue maternelle, non seulement parce qu'il n'existe pas de terme lui substituant. Aussi, parce que Rahimi désire importer une pointe de sa culture afghane

et comme le terme ***naswar*** est relativement lié à l'Afghanistan, son utilisation telle quelle renvoie systématiquement au pays natal de Rahimi.

Un troisième emprunt de parole «***Bâba***», cité huit (08) fois, il vient rallonger la liste des emprunts dans ce roman. Ce mot vient du persan et qui signifie père ou grand-père. Il est également une appellation à la fois familière, respectueuse et d'affection à l'adresse d'une personne âgée :

> Tu te diriges vers l'enceinte de la mine. A peine as-tu fait quelques pas, qu'une voix te cloue au sol.
> -Bâba !
> C'est une voix inconnue. Dieu merci. Tu reconnais le serviteur du contremaitre qui s'approche de toi à la sauvette.
> -*Bâba,* je te parle en toute confidence. (Page 89)

Il est important de rappeler que ce roman *Terre et cendres,* écrit par Rahimi en exil est dédié à son père, laissé derrière lui en Afghanistan. D'ailleurs, le roman raconte l'histoire d'un vieil homme qui tente de survivre dans un pays en guerre.

Ainsi, ce personnage représente la figure paternelle qui a tant manqué à Atiq Rahimi, après son départ de l'Afghanistan. *Dastaguir* est un père dévoué et aimant envers ses enfants et petits-enfants, même loin d'eux il tente, malgré lui, à les protéger. Le terme «***Bâba***» porte dans son sens toute l'affection de l'auteur à l'égard de son père. Aussi, *Dastaguir* désigné par *Bâba* représente tous les autres pères afghans qui vivent une situation identique.

Dans le second roman d'Atiq Rahimi, *Syngué sabour pierre de patience,* les emprunts de parole sont présents tout le long du récit et ils sont très nombreux : « ***Khinjar***»,«***Kilim***»,«***Syngué sabour***» et les noms de Dieu (dans la religion musulmane). Le premier emprunt de parole se présente dès le titre du roman qui est composé de deux parties et dont l'une traduit l'autre : ***Syngué sabour*** (en langue perse) ***pierre de patience*** (en langue française). Cependant, l'auteur ne s'arrête pas

uniquement au titre, l'emprunt de parole de l'expression « ***Syngué sabour »*** est cité douze (12) fois à partir de la page 82 : « 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 de patience dans la culture musulmane est une pierre noire sainte se trouvant à la Mecque. Elle accueille la détresse de personnes qui se confient à elle. Dans ce roman, elle correspond parfaitement à la pierre qui est à la Mecque et autour de laquelle les pèlerins musulmans tournent. On citant cet objet saint, Rahimi transmet une autre partie de la culture afghane et une vérité douloureuse dont souffre le peuple algérien. Le jour où elle explosera d'avoir ainsi reçu trop de malheur, ce sera l'Apocalypse.

Le terme ***Kilim*** ouvre le bal des emprunts de parole dans *Syngué sabour pierre de patience,* puisqu'il est cité dans le premier paragraphe du roman**.** Le *kilim perse* désigne un tapis fabriqué à la main : «Troué ça et là, ils laissent pénétrer les rayons du soleil pour finir éteinte d'un kilim.» (page 15). Le kilim persan est fabriqué par les nomades, qui ont font plusieurs usages : Tapis, rideaux, rideaux de tente..ect. Les nomades sont des individus en perpétuel déplacement à la recherche de confort et de sécurité, tout à fait le cas de l'individu exilé. Ainsi, cet objet de la vie quotidienne, renvoie dans ce roman à la condition de l'homme en exode à la recherche de stabilité et de paix.

Un autre emprunt de parole, désigne cette fois-ci essentiellement un objet de décoration, de prestige et de puissance le ***''Kandjar''*** : « La chambre est vide. Vide de tout ornement. Sauf sur le mur qui sépare les deux fenêtres où on a accroché un petit kandjar » (page15). Le kandjar est un poignard indo-persane moghol, en usage depuis l'âge Préislamique, et il est maintenant largement répandu dans tous les pays du Moyen-Orient et d'influence islamique. Il véhicule dans ce roman la culture afghane centrée sur la puissance du mâle. Cependant, il servira la femme que l'homme puisqu'elle finira par poignarder son époux avec ce ***kandjar*** : « La femme le regarde

avec exaltation. Sa tête touche le Kandjar. Sa main l'attrape, elle hurle et l'enfonce dans le cœur de l'homme. » (page137)

Nous notons la totale absence des emprunts dans les deux romans de Milan Kundera. Aucun mot ou expressions pensées et dites dans la langue maternelle de Kundera, n'est présentes dans ce riche corpus. Ayant connaissance de sa faculté intellectuelle et de sa maitrise parfaite de sa langue d'adoption, il est évident que Kundera trouve les mots exacts pour exprimer ses maux tchèques en mots français

III.2.2.4. L'intertextualité ou le périple de l'exilé

L'intertextualité est un concept théorique qui s'explique par la présence tangible d'un ou de plusieurs textes dans un autre texte. Gerard GENETTE assure à ce sujet : *« Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »*[277]. Cette manœuvre d'écriture, qui suscite à convoquer d'autres voix narratives et d'autres textes dans le texte initial, est le résultat des lectures des écrivains qui se nourrissent, s'approvisionnent et s'imprègnent de leurs mentors. L'écrivain écrit constamment à partir de ses propres lectures : *« On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit (...) ; pas d'écrivain sans insertion dans une chaîne ininterrompue »*[278]. La linguiste et sémiologue française Julia KRISTEVA, qui a modelé le terme intertextualité, affirme à ce propos : *« Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité »*[279] . Ainsi, l'influence littéraire qu'ont vécue nos deux écrivains de l'exil Milan Kundera et Atiq Rahimi-établie quelques pages plus haut dans l'héritage littéraire- déteint sur leurs œuvres respectives. Nombreuses traces d'intertextualité ont été relevées dans le roman *L'ignorance* de Kundera, aussi dans *Syngué sabour pierre de patience* de Rahimi. De la sorte, une étude intertextuelle de notre corpus s'impose

[277] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, page 8.
[278]GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Ed José Corti, Paris, 1980, 302 pages, page 140.
[279] KRISTEVA Julia, *Texte clos*, Ed. du Seuil, 1966, page 113.

naturellement à nous afin de démontrer que ce concept théorique est un procédé récurrent et essentiel chez les écrivains de l'exil.

Marc EIGELDINGER dans son ouvrage théorique *Mythologie et Intertextualité,* distingue quatre formes d'intertextualité[280]. La forme la plus présente et la plus littérale est la citation. La deuxième, moins répandue que la préalable, est celle de l'allusion. Suivie par le pastiche et la parodie et enfin, la mise en abyme. Cette dernière, est la forme que Milan Kundera a mis en œuvre dans son roman *L'ignorance,* puisqu'elle consiste à enchâsser un texte second ''un mythe'' dans le texte premier, ceci dans une relation associative, parce que la littérature contemporaine supplique la présence de la matière mythique dans ses œuvres. Ainsi, afin d'évoquer le thème mythique de la *nostalgie* et du *Grand Retour* au pays natal dans son roman *L'ignorance,* Kundera met en parallèle le mythe de l'Odyssé d'Homère dont le héros *Ulysse, est le plus grand aventurier et nostalgique de tous les temps*[281].

Ulysse est le personnage héros de l'*Odyssée,* épopée grecque du poète antique Homère, écrite au VIII siècle a-J.C. Ce mythe narre le retour d'Ulysse, roi d'Ithaque, dans son pays natal après la guerre de Troie[282]. Ulysse met dix ans pour revenir chez lui et retrouver sa femme Pénélope et son fils Télémaque. Lors de son périple, il rencontre beaucoup de personnages mythologiques tels que Calypso et les Cyclopes :

> Il alla sans grand plaisir à la guerre de Troie où il resta dix ans. Puis il se hâta pour retourner à son Ithaque natale, mais les intrigues des dieux prolongèrent son périple d'abord de trois années qu'il passa otage et amant chez la déesse Calypso.

Dans ce passage Kundera insert l'histoire d'Ulysse pour la première fois dans son roman. Il l'évoque au moment où il désire comparer la vie de son personnage principal

[280]EIGELDINGER Marc, *Mythologie et Intertextualité,*Ed Slatkine, Genève, 1987, p11.
[281] KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p12.
[282] La **guerre de Troie** est un conflit légendaire de la mythologie grecque déclenché par l'enlèvement de l'épouse de Ménélas, roi de sparte par le prince Pâris de Troie. En réponse Ménélas lève une expédition associant plusieurs rois grecs qui finiront par assiéger la ville de Troie et remporter la victoire. Ce mythe est une pierre fondatrice de la culture gréco-romaine et forme encore aujourd'hui une grande source d'inspiration pour les écrivains et artistes contemporains.

Irena l'exilé à celle d'Ulysse, après leur retour d'exode. Cependant, comme la vie d'*Irena* en exil est loin de ressembler à celle d'Ulysse, le narrateur prend le temps de le raconter au lecteur et crée dans sa narration de l'histoire d'Ulysse, une pause afin de faire revenir le lecteur à la triste réalité de la vie d'exilé en terre d'accueil :

> Rien de comparable à la vie pauvre émigrée qu'avait été Irena pendant longtemps. Ulysse vécut chez Calypso une vraie *dolce vita*, vie aisée, vie de joie. Pourtant entre la *dolce vita* à l'étranger et le retour risqué à la maison, il choisit le retour. A l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préféra l'apothéose du connu (le retour) à l'infini (car l'aventure ne prétend jamais finir)[283].

Ce personnage légendaire est mis en eurythermie avec les personnages principaux d'*Irena* et de *Josef.* Le personnage d'Ulysse rentre d'exil dans son pays d'origine après vingt années d'absence et Kundera s'attarde sur le retour de ces personnages dans plusieurs pages du roman. Tandis que sur ses personnages principaux, *Irena* et *Josef,* Kundera ne révèle aucun détails de leur passé d'exilé. Il favorise le temps du *Grand Retour* et décrit ses conditions. Le retour d'exode du personnage d'Ulysse dans sa terre natale, permet à Kundera de situer la thématique principale de son roman : le retour d'exil. Ainsi, ses protagonistes sont chapotés par ce personnage mythique, mais au final, ils n'ont d'Ulysse que le titre d'exilé du fait qu'ils évoluent dans un mode moderne et lui d'un monde plus ancien, antique. Cette évocation inscrit Milan Kundera dans l'écriture contemporaine qui fait appel au mythe littéraire, puisque ses personnages sont placés sous l'appui d'un protagoniste issu de la mythologie, une manœuvre d'écriture proprement héritée de Kafka.

À l'égard de Milan Kundera est loin du mythe antique, Atiq Rahimi se focalise sur les contes orientaux issus de sa culture afghane. De la sorte, l'intertexte est présente distinctement et ce dès l'annonce du titre de son second roman *Syngué sabour pierre de patience,* qui rappelle la matière des contes issus de la tradition persane. Rahimi qui

[283] Ibid. P13

vit au carrefour de deux civilisations et de deux cultures opposées, où il a fini par adopter l'une sans délaisser l'autre, a fait le choix pour ce roman d'associer deux genres littéraires : le roman occidental (la culture française) et le conte oriental (la culture afghane), un genre moderne avec un genre traditionnel. Subséquemment, *Syngué Sabour pierre de patience* est ce roman né au croisement de deux cultures chères à cet écrivain.

Arrivé à ce point d'analyse, il nous semble nécessaire de définir le genre littéraire le conte, aussi de faire valoir les caractéristiques du conte oriental et celle du conte occidental européen.

Le conte est un genre littéraire dont l'origine orale remonte à sa création ancestrale. Issu du latin ''*computare*'', qui signifie ''*raconter'',* ce genre littéraire appartient à la tradition collectif puisqu'il fut inventé par les peuples et transmis de bouche à oreille, ceci de génération en génération. Les premiers contes de l'histoire littéraire sont d'origine orientale, de la sorte les contes orientaux et occidentaux ont beaucoup de point communs. Cependant, le premier point divergeant entre les deux, est un point déterminant. Contrairement au conte oriental, le conte européen est classé et reconnu en tant qu'écrit littéraire, puisque qu'au cours des siècles, on est passé du conte traditionnel oral au texte littéraire transcrit ou rédigé par des écrivains. Quant aux contes orientaux, ils gardent toujours leur tradition orale qui leur donne un aspect vif, comme en Afghanistan où les contes sont présents dans l'intimité des familles afghanes et aussi dans les cafés ou maison de thé. Dans ce roman le conte de la pierre noire est raconté à la belle fille par son beau-père couché dans son lit et celui du roi par la grande tante aux petites filles dans l'une des chambres de la maison familiale :

> C'est cette tante qui m'a recueillie. Elle aime mes enfants, elle leur raconte des histoires... comme elle faisait avant. Moi aussi j'ai grandi avec ses histoires.[284]

[284]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p 94.

Ce qui fait aussi la singularité du conte oriental par rapport au conte européen est l'absence de fin et de morale. Atiq Rahimi l'affirme lui-même dans une interview accordée à la journaliste Alexandra Profizi :

> Quand vous demandez à un sage perse d'analyser une réalité, un événement, ou un concept, il ne se livre pas à un discours philosophique. Il vous raconte un conte... Contrairement, encore, à ce qui se passe en Occident, où, à la fin de chaque conte, on obtient la conclusion et la morale, là-bas, on vous répond simplement : «Je vais vous raconter une autre histoire». Chaque histoire devient la conclusion et la morale de l'histoire précédemment racontée. Cela vient, je crois, de la culture indienne. Dans la culture indienne, le sens n'est pas au bout d'une histoire. Le sens traverse l'histoire[285]

Ainsi, les deux contes qu'insère Rahimi dans son roman n'ont ni une morale ni une fin heureuse. Le premier conte, celui de la pierre noire, est issu de la tradition culturelle afghane où le personnage de la femme explique à son mari le sens de cette pierre sacrée qui est le sujet du conte raconté par le vieil homme sage et qui n'est autre que son beau-père. Il lui a conté que cette pierre, la *Syngué sabour*, lorsqu'elle épongera tous les malheurs des hommes, elle finira par exploser et délivrer l'humanité de ses souffrances et signer sa fin :

> Depuis des siècles et des siècles que les pèlerins se rendent à la Mecque pour tourner et prier autour de cette pierre […] elle éclatera un jour, et ce jour-là ce sera la fin de l'humanité. C'est peut-être ça l'Apocalypse[286].

Atiq Rahimi favorise une autre forme d'intertextualité que celle de Milan Kundera, puisqu'il choisit la citation. Cette forme consiste à insérer un texte second au sein d'un texte premier, par le biais d'un personnage qui prend la parole pour raconter une histoire. La citation requière la présence des deux points et des deux guillemets. Cela

[285] PROFIZI Alexander, *Atiq Rahimi : « En Afghanistan, l'individu n'existe pas ». La règle du jeu*, http://laregledujeu.org/2013/04/12/13017/atiq-rahimi-en-afghanistan-lindividu-nexiste-pas [consulté le 14 novembre 2022].
[286]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p80.

dit, Rahimi privilégie aussi la forme graphique en italique pour faire ressortir son texte A de son texte B (l'inséré) :

> Sa belle voix raisonnait alors avec le battement de nos cœurs **:** **«** *Il était, il n'était pas, un roi. Un roi charmant. Un roi courageux qui, cependant, avait dans la vie un seul impératif, mais de taille : n'avoir jamais de fille. La nuit de ses noces, les astrologues lui avaient prédit que si jamais sa femme enfantait une fille, celle-ci déshonorerait la couronne. Ironie du sort, sa femme ne mettait au monde que des filles. A chaque naissance le roi ordonnait donc au bourreau de tuer la nouveau-née.* **».** Emportée par ses souvenirs, la femme a pris les traits d'une vieille dame[287].

Le second conte raconté par la tante-dont l'extrait ci-dessus, est un conte familial précisément féminin, puisqu'il est transmis de génération en génération uniquement par les femmes de la famille, de la plus âgée à la plus jeune, c'est à dire des grand-mères à leurs petites-filles. Ce conte est issu exclusivement de l'imaginaire de l'écrivain, crée pour faire rappeler le mythe d'Œdipe[288] version féminisée puisque Rahimi dans ce roman, il met en avant les conditions difficiles des femmes en Afghanistan et faire entendre leurs voix. Rappelant que ce roman a été écrit en hommage à la poétesse afghane Nadia Anjuman assassinée par son mari.

A son tour, Rahimi finit par adopter le mythe et s'inspirer du plus célèbre des récits de la mythologie issue de la culture et de la civilisation de son pays d'exil. Ceci, afin de poser son jugement sur les déficiences de la culture de sa terre natale, un avis qu'il n'aurait jamais pu émettre avec sa langue maternelle et ni dans son pays d'origine. D'ailleurs, l'histoire dramatique de ce roman correspond à une tragédie antique où les héros du récit ont une fin malheureuse, la femme poignarde son mari et ce dernier finit par la tuer à son tour.

[287] Ibid. P95.

[288] Le mythe d'Œdipe est une légende issue de l'Antiquité grecque. Elle rapporte l'histoire d'Œdipe, abandonné à sa naissance par ses parents. Une fois adulte, lors d'une querelle, il tue un homme dont il ignore qu'il est son père, puis épouse la femme de cet homme, c'est-à-dire sa propre mère, comme l'avait prédit un oracle aux parents qu'Œdipe.

Dans ce même roman, d'autres intertextes sont parsemés dans le récit sous forme de chansons empruntées à la tradition orale afghane, récitées par le personnage de la vieille voisine ou du porteur d'eau :

> Le porteur d'eau frappe à la porte de la voisine. Une femme à la toux rauque lui ouvre la porte… Quelques respirations plus tard, un garçon traverse la rue sur son vélo en sifflant l'air de *« Laïli, Laïli, Laïli djân, djân, djân, tu m'as brisé le cœur… »*[289]

Avec ce type d'intertextes, conte et chanson qui sont imprégnés de sa culture afghane, Rahimi affirme son attachement à sa terre natale en dépit de son changement de langue. Il fait en sorte, après son exil, que son Afghanistan soit toujours présente dans ses écrits à travers des fragments de sa culture d'origine.

En somme Atiq Rahimi engage une hybridité des genres singulière qui apparait aussitôt à l'annonce du titre. De la sorte, il engage la touche orientale qu'il veut donner à son premier écrit en langue française et transforme son roman, au fil des lectures en un conte traditionnel afghan, ce qui lui permet de rester fidèle à ses origines au contact de la culture de son pays d'exil. Quant à la présence de l'intertextualité dans les écrits de Milan Kundera, elle s'explique par son désir d'inscrire dans ses romans la mémoire des différentes productions de l'histoire du roman européen. Aussi, il privilégie le mythe antique, afin de poursuivre sa médiation sur l'exil, sujet principal de son nouveau roman *L'ignorance*. Il évoque le mythe du pays natal, qui reste encré dans l'esprit de l'exilé et la nostalgie provoquée lors du retour d'exode.

Héritage et parcours auctorial

Dans ce second chapitre intitulé *« L'esthétique de l'exil en mouvement »*, centré sur l'héritage littéraire de nos deux auteurs et sur une étude stylistique de notre corpus, nos axes de recherche ont été fructueux. Ils nous ont permis de cerner d'avantage les liens existants entre Milan Kundera, Atiq Rahimi et le roman européen contemporain. Pour

[289]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p26.

ce faire, il était plus judicieux d'évoquer leur héritage littéraire, autrement dit les auteurs qui ont eu un impact sur leur style d'écriture.

Ainsi, Milan Kundera romancier accompli au parcours très riche, l'ensemble de son œuvre est empeigné de ses lectures de Cervantès, Sakcel, Proust ou encore de Kafka et Dostoïevski. De Cervantès, Kundera hérite sa polyphonie avec laquelle il signe son premier roman ‘*’La plaisanterie’’.* Il hérite de Marcel Proust ses phrases longues et des sujets majeurs comme l'amour, la mémoire et l'oubli. Enfin à Sakcel, il emprunte sa sobriété et la richesse de ses thèmes.

A l'opposé, Atiq Rahimi s'intéresse aux poètes tels que Nadia Andjuman, Elferdoussi et Artaud. Andjuman pour son combat pour les femmes afghanes, Artaud pour son côté provocant et direct. Enfin, il s'intéresse au grand Elferdoussi pour avoir révolutionné la langue perse, langue d'origine de Rahimi et langue d'écriture de son premier roman *Terre et cendres*.

Milan Kundera a un penchant pour des romanciers et Atiq Rahimi pour des poètes. Cela dit, les deux reconnaissent le talent de Kafka et de Dostoïevski. Rahimi a écrit un roman dont le titre est *Maudit soit Dostoïevski* (2011) et Kundera l'évoque dans son essai théorique *L'art du roman* (1986). Quant à Kafka, cet écrivain au style épuré et innovateur ; tient une place importante dans l'héritage littéraire de Kundera et Rahimi puis tous les deux s'inspirent considérablement de son style d'écriture où les phrases sont longues pour Kundera et composées de mots simples pour Rahimi. La ponctuation, très présente dans l'ensemble du corpus, est un point commun entre nos deux écrivains puisque on remarque la présence de la ‘’virgule ‘’ tout au long du corpus.

Le second axe de ce chapitre est une étude stylistique portée sur la parataxe, l'hypotaxe, les emprunts de parole et l'intertextualité. L'hypotaxe, cette figure de style qui explique le lien qui existe entre deux phrases qui se suivent, est fortement présente dans le roman kundérienne. Cette présence explique l'héritage kafkaïen de Kundera et

déploie son appétit d'écrivain exilé désireux de concéder l'image d'une écriture réfléchie. Quant à Rahimi, il a opté pour une autre forme de figure de style : la parataxe, la parataxe est une figure de style qui juxtapose les mots, ou un groupe de mots, dans une phrase sans l'utilisation de mots de liaison.

En somme, parler d'exil est songé en premier au déplacement et à la mobilité. L'écrivain exilé établit avec ce procédé d'écriture ses différents rapports avec l'errance, où il puisse exprimer ses sentiments et ses souffrances vécues. Cela dit, cette analyse ne suffit pas elle-même à répondre à notre problématique de départ. Certes l'exil est vécu et senti, mais il est surtout imprégné par un lieu et par des actions. Un lieu de départ et de retour et des actions d'acceptation ou de refus. Ainsi, la prochaine partie va mettre en lumière l'espace et la mobilité des personnages dans un cadre bien clair celui de l'exil.

IV. Troisième partie :
L'exil, espace et mobilité du corps

L'espace dans l'univers de l'analyse littéraire est un concept relié au second plan, même s'il est un élément important de la sphère romanesque *: « L'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque. »*[290]. Ainsi, il n'est plus juste un décor que plante l'auteur afin que ses personnages puissent en profiter pour étendre leur destinée, désormais l'espace se vit, se parle et s'écrit[291].

Dans le cheminement de notre travail de recherche, l'étude de l'espace tient une place primordiale car le terme exil renvoie instinctivement à la problématique de l'espace (le pays natal) et à la question du pays d'accueil (la terre promise). Précisant que le concept de l'espace qui nous intéresse n'est pas uniquement l'espace géométrique comme le perçoivent les mathématiciens, un espace vide et désinvolte. Il est surtout sujet de l'exil qui désigne l'expulsion et le bannissement alternatif ou constant d'un lieu qui fut le refuge naturel de l'homme. Il y tient aussi de l'espace en tant qu'effet social puisqu'il est porteur de sens, ce dont Maurice Merleau-Ponty appelle : « *La phénoménologie de l'espace* », où l'espace n'est pas uniquement un accessoire, mais il est un élément indispensable dans l'existence humaine. Partiellement, Henri Lefebvre juge que chaque société produit son espace et l'organise. Quant à Gaston Bachelard, il estime que l'espace est une poétique issue de notre imagination.

[290]BUTOR Michel, Répertoire II, Paris, Minuit, 1964.
[291] LEFEBVRE Henri *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000. p. 52.

Dans notre corpus l'espace est infiniment lié au personnage car il établit son identité. Nos écrivains dressent les portraits de plusieurs personnages confrontés à l'exil avec tous ses tourments, ils sont déracinés, en quête d'identité, à la recherche d'un lieu sécurisant et consolant pour se poser. Cependant, il est difficile de se placer dans un espace inconnu.

Dans cette troisième partie de notre travail de recherche, notre analyse portera sur l'étude des divers styles d'écriture ou de réécriture de l'espace résultant de l'exil. Notre travail reposera sur la mobilité des personnages (l'action : bouger et se déplacer) et la spatialité dans l'exil (tous les lieux existants, la spatialité de la guerre… etc.). Notre intérêt pour ces deux points résulte de nos interrogations face à l'emploi récursif de l'espace dans notre corpus. Nous nous appuierons sur les théories d'Henri Lefebvre[292], de Maurice Merleau-Ponty[293] et de Gaston Bachelard[294] afin de nourrir notre analyse.

[292]Henri Lefebvre (1901-1991) est un philosophe, sociologue et géographe français. Il est titulaire d'une thèse de doctorat en sociologie rurale (1954). Il fonde en 1970 la revue *Espaces et société* avec plusieurs chercheurs dont Anatole Kopp. Influencé par l'esprit marxiste, il fut l'un des premiers intellectuels français à diffuser la pensée de Kral Marx. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques dont *Morceaux choisis de Karl Marx* (1934) et *Le droit à la ville*(1968).Henri Lefebvre est une référence internationale en urbanisme.

[293]Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) est un philosophe français, titulaire d'un doctorat en lettres (1945) et ancien professeur de psychologie de l'enfant et de pédagogie à la Sorbonne (entre 1945 et 1952). Il fonde avec Jean-Paul Sartre la revue *Les Temps Modernes*. Sa carrière s'ouvre avec deux livres importants *: La Structure du comportement* (1942) et *La Phénoménologie de la perception* (1945). Maurice Merleau-Ponty a marqué la philosophie de son époque par sa pensée originale orientée vers l'étude du rôle du sensible et du corps dans l'expérience humaine de connaissance du monde.

[294]Gaston Bachelard (1884-1962) est un philosophe français, il est l'un des principaux représentants de l'école française d'épistémologie historique. Il questionne les rapports entre la littérature et la science (entre l'imaginaire et la rationalité). Auteurs de plusieurs ouvrages et articles dont *La formation de l'esprit scientifique* (1938) et *La poétique de l'espace* (1957). Son œuvre est dominée par deux thématiques distinctes.

Qu'est-ce que c'est que l'espace ?

Au sens littéral le mot *espace* désigne tout étendue qui ne fait pas obstacle au mouvement[295]. Aussi, il est perçu comme un espace physique résultant de l'emploi spatial et social de ses occupants. Cette pensée entreprise par les géographes aujourd'hui, revient aux deux philosophes Henri Lefebvre et Maurice Merleau-Ponty, une notion reprise dans leurs écrits respectifs. Dans *Phénoménologie de la perception*[296]de Merleau-Ponty, l'espace ne précède pas une expérience comme celle de l'exil mais il découle d'elle.

Quant à Henri Lefebvre, il affirme dans son article *La production de l'espace*, que ce dernier n'est pas un concept abstrait, il est aperçu comme étant un construit inlassablement modelé et scarifié par l'homme à travers des pratiques spatiales[297]. De ces deux affirmations résulte la pensée d'« habiter », un concept reprit par le théoricien Gaston Bachelard dans son ouvrage *La poétique de l'espace.* Il s'agit d'habiter un lieu ou d'occuper un espace réel ou virtuel, d'une manière concrète ou spirituelle. L'individu assiègera son espace non seulement par son corps mais aussi par son esprit. Ainsi, cet espace sera porteur de message, de sens et d'émotions que son esprit stockera minutieusement et ravivera si besoin[298].

[295]Dictionnaire le Larousse.
[296]La *Phénoménologie de la Perception* ouvrage théorique écrit en 1945, est considérée comme l'œuvre majeure de Maurice Merleau-Ponty où il entreprend de révéler la structure du phénomène de la perception.

[297]LEFEBVRE Henri, la production de l'espace, In:*L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974. Sociologie de la connaissance marxisme et anthropolgie. pp. 15-32.
[298]BACHELARD Gaston. *La Poétique de l'espace.* Paris : Presses universitaires de France, 1957p. 27.

IV.1. Chapitre premier :
L'exilé à la recherche de l'espace

L'espace chez Milan Kundera et Atiq Rahimi revêt une importance capitale puisque la représentation de l'exilé passe en premier lieu par la construction effective et symbolique de l'espace. Dans notre corpus, nous nous sommes mises face à des personnages en quête d'identité, de liberté et de vérité, mais sous leur cape d'exilé, ils sont avant tout à la recherche d'un espace où ils puissent se réfugier et évoluer. De ce fait, l'espace romanesque est le premier témoin des bouleversements vécus par le personnage exilé lors du cheminement long et rêche de son exode, et à ce sujet Philippe Hamon assure que l'espace est le lieu des échanges, des découvertes et des communications : *« Les endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information.*[299]*»*.

Aussi, l'espace romanesque est agrémenté par la fantaisie de l'écrivain, il n'est pas uniquement une représentation du réel mais également une exposition de l'imaginaire, ce qu'affirme Gaston Bachelard :*« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux ou se déploient une expérience il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace imaginaire du narrateur. »*[300]. Autrement dit, l'espace littéraire est une fusion entre l'espace réel et l'espace imaginaire de l'écrivain.

[299] HAMON Philippe, *Le savoir dans le texte*, Revue des sciences humaines, 1975 n°4, pp 489-490.
[300]BACHELARD Gaston, *la poétique de l'espace*, ed.puf, 2007, p.17.

Egalement, sa fonction ne s'arrête pas à la simple annonce d'un lieu, il peut véhiculer plusieurs sens, ce dont affirme le professeur Jean-Pierre Goldenstein:

> L'utilisation de l'espace romanesque dépasse la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte. L'étude de l'espace romanesque se trouve liée aux effets de représentativité. Il faut être capable d'envisager l'existence d'un espace textuel différent de l'espace référentiel. [301].

D'emblée, il est nécessaire d'analyser l'espace d'exil en le rattachant avec le personnage exilé et d'établir un lien entre eux.

Dans ce présent chapitre, nous allons développer notre réflexion sur l'espace romanesque en suivant une approche sémiologique établie par J-P Goldenstein en répondant à trois questions, à savoir : *Où* ? (la géographie du roman), *Comment* ? (la représentation de l'espace à travers les différentes techniques d'écriture) et *Pourquoi* ? (une interrogation sur les multiples fonctions de l'espace dans le roman). Afin de mener à bien notre analyse, il est nécessaire de mettre l'accent sur la description utilisée par l'auteur du fait qu'elle lui permet de narrer son monde allégorique.

Nous avons arrêté notre choix d'espace géographique sur cinq lieux importants de notre corpus : La chambre, La ville, le cimetière, la mine et l'aéroport. Ces espaces spécifiques choisis par nos auteurs afin de faire évoluer leurs personnages, se présentent sous différentes formes. Ainsi, le romancier peut alléguer des espaces clos ou fermés, des espaces larges ou restreint, intimes ou publics: *« La spatialité présente des divers degrés d'ouverture. On trouve un espace limité, fermé voire étouffant lorsqu'action et personnages ne franchissent pas les limites d'un cadre déterminé d'emblée »*[302], des espaces auxquels il attribuera plusieurs fonctions.

[301]GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Ed. J.Duculot, Paris, 1989, p88.
[302] Ibid. p.90

IV.1.1. La chambre, lieu de réclusion

La chambre est un lieu particulier, elle est l'abri des souvenirs, des rêves et des fantasmes. Elle est l'espace le plus intime de nos vies où nous pouvons être nous-mêmes. Cependant, elle reste un lieu clos difficile à décrire du fait de sa discrétion : *«Les valeurs d'intimité sont si absorbantes que le lecteur ne lit plus votre chambre : il revoit la sienne. »*[303]. Dans *La plaisanterie* Kundera accorde de l'importance à cette espace présenté sous trois décors distincts : la chambre d'hôtel de *Ludvik*, la chambre de *Kotska* et la chambre de *Lucie* au pensionnat.

Lors de son retour d'exil, *Ludvik* loue une chambre d'hôtel pour son séjour en Moravie :

> Deuxième étage, la chambre n'était pas très engageante : un lit contre le mur, au milieu une petite table avec une seule chaise, à côté du lit une prétentieuse table de toilette en acajou avec miroir, près de la porte un lavabo écaillé absolument minuscule […] qui comportait deux robinets marqués l'un en rouge, l'autre en bleu.[304]

Nous remarquons que l'auteur s'attarde beaucoup sur la description de la chambre d'hôtel de *Ludvik*, qui est un espace fermé, intime et inhospitalier. Tout d'abord, elle est un lieu fermé qui contient beaucoup d'espaces et d'objets intimes comme le lit et la table de toilette que l'auteur trouve rédhibitoires. Ensuite, elle est un espace intime non seulement parce *Ludvik* l'occupera seul. Enfin, cette chambre est un espace inhospitalier comme il l'annonce au début de sa description : « une chambre pas très engageante. » et l'annonce ouvertement, quelques lignes plus loin : « Je suis à l'hôtel. Ce qu'il y a, c'est que ma chambre est assez inhospitalière, et, demain après-midi j'aurais besoin d'un cadre plus agréable. Evidemment, pas pour m'y trouver seul. » (Page 19). Lui qui revient dans sa ville natale la Moravie, après plusieurs années d'exil, il espérait certainement

[303]BACHELARD Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France. 1984.
[304]KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p 14.

retrouver un espace accueillant et rassurant dans cette chambre qui reste fidèle à son ancienne Moravie, auster et froide. Son rôle est loin d'être un lieu sécurisant et accueillant. Rappelons que le personnage de *Ludvik* est de retour dans sa ville natale pour tirer réparation d'un mal qu'il a subi autrefois. Il associe le succès de son voyage à la réussite de sa vengeance :

> Je me levai, ma résolution était prise ; je me lavais encore les mains dans le lavabo, les essuyai avec la serviette et quittai l'hôtel sans bien savoir d'abord où j'irai au juste. Je savais simplement que si je ne voulais pas compromettre le succès de tout mon voyage à cause de la seule imperfection de ma chambre d'hôtel, je devais [..] faire un appel discret à un ami.[305]

La deuxième chambre décrite par Kundera dans ce roman, est le lieu qui va substituer à cette chambre d'hôtel inhospitalière, puisque *Ludvik* finira par demander à son ami *Kostka* de lui prêter sa chambre *: « Quand je vois ce magnifique appartement, il me vient une idée, dis-je. […] Vous ne pouvez pas me prêter votre studio pour l'après-midi ? […] – Bien volontiers, il est à vous. »* (page18/19).La chambre de *Kostka*, un lieu aussi clos et restreint que la chambre d'hôtel, elle semble accueillante et séduit *Ludvik* dès le premier contact :

> Lorsque, ayant traversé l'entrée, nous fûmes dans la pièce, j'étais plus que satisfait : un large et confortable divan occupait un coin ; outre le divan, il y avait une petite table, un fauteuil, une grande bibliothèque, un tourne-disque et un poste de radio. Je fis à Kostka l'éloge de sa chambre et lui demandait comment était sa salle de bain.[…] petite mais très agréable, avec baignoire, douche, lavabo.[306]

Á première vue, la chambre de *Kostka* remplit parfaitement la fonction coutumière d'une chambre ; c'est-à-dire un lieu de repos, intime et hospitalier. Non seulement elle offre le cadre idéale au personnage héro afin de mener à bien sa

[305]Ibid. P15.
[306] Ibid. P18.

mission de retour d'exil, aussi, elle symbolise cette autre Moravie qui l'accueille aujourd'hui, après son exode, les bras ouverts.

Quant à la chambre de *Lucie,* au pensionnat, situé dans sa première ville d'exil Ostrava, elle représente un lieu de son passé. Cette chambre est celle des fantasmes inassouvis de *Ludvik.* Il espérait chaque jour visiter ce lieu pour avoir un rapport intime avec sa bien-aimé *Lucie*:

> La porte s'ouvrit, mais Lucie restait cachée derrière et je n'avais devant moi que la chambre elle-même, à première vue sans aucun rapport avec une chambre de foyer ; j'aurais pu me croire dans une pièce préparée pour je ne sais quels rites religieux : la table resplendissait d'un bouquet de dahlias, deux grands ficus s'élançaient au voisinage de la fenêtre.[307]

Cette chambre de foyer est comparée à un lieu ecclésiastique et solennel. Le choix des fleurs posées sur la table, élément de décor, renvoie à leur symbolique : la reconnaissance, l'allégresse et l'amour. *Ludvik* est reconnaissant et jouissif de se trouver dans ce lieu qui représente pour lui l'amour. Même si, après la fermeture de la porte de la chambre, il s'aperçoit de la banalité de ce lieu. Toutefois, son allégresse ne laissera pas place à la déception :

> Nous avons fermé la porte et alors seulement j'eus conscience que je me trouvais dans une banale chambre de foyer et que le décor végétal ne recouvrait rien que quatre lits de fer, quatre tablettes de chevet éraflées, une table et trois chaises. Mais cela ne pouvait nullement diminuer l'exaltation qui m'emportait depuis l'instant où Lucie m'avait ouvert sa porte.[308]

La chambre d'hôtel morave représente la terre natale avant l'exil de *Ludvik,* hostile et froide. Quant à la chambre de *Kostka,* elle évoque la nouvelle Moravie du retour d'exil, accueillante et chaleureuse. En ce qui concerne la chambre de *Lucie,* elle symbolise la terre d'accueil par les sentiments qu'elle suscite chez *Ludvik,* des

[307]Ibid. Page 143.
[308] Ibid.

sentiments de reconnaissance, de joie intense et d'amour envers une terre qui l'a adopté, en outre la sensation première recherchée de l'exilé : la liberté :

> Après un mois, on m'avait relâché pour quelques heures […] pour la première fois depuis quelques années, j'étais à nouveau dans une petite pièce, le souffle d'une intimité m'enveloppait. […] c'était tout à coup une situation inédite ; j'avais l'impression, pour trois heures, d'une liberté totale.

Milan Kundera traduit la fonction qu'il accorde à cet espace dans son roman *La plaisanterie* par un élément de décor élémentaire dans une chambre à coucher : le lit, symbole de repos, de lieu de rêve, de fantasme et de rapport intime, il prend toujours place dans un lieu fermé et personnel. Dans la chambre d'hôtel, il est inconfortable et incommode :

> Ayant poussé la table vers le lit, je tentais de m'assoir sur celui-ci […] il s'enfonçait tellement sous moi qu'il fut aussitôt évident […] qu'en outre il remplirait de façon douteuse son office de lit. Le matelas se creusant sous mon poids, j'y étais allongé comme dans un hamac ou une tombe étroite. [309].

Chez *Kostka*, le lit de la chambre est un divan, symbole de confort, de repos et de délaissement du corps « Un large et confortable divan occupait un coin » *(page18).* Dans la chambre de *Lucie*, le lit est garni d'une couverture avec des dessins de brindille, un oiseau qui symbolise la paix et la liberté. : « J'ai enlacé Lucie et je l'ai emmenée sur le lit tapissé de verdure. Ces branchettes sur le lit me troublèrent » (Page 144). Cet élément de décors principal d'une chambre est décrit, à chaque fois, comme un espace de rencontre entre le corps et l'esprit pour sceller le destin d'un homme et assurer son bien-être. Dans *L'ignorance,* une seule chambre est présentée par Kundera : la chambre d'hôtel de *Josef* à Prague. Cette chambre rentre en scène dès les premiers pas de *Josef* dans son pays natal, après sa visite du cimetière *:*

[309]Ibid. Page 14.

> L'hôtel datait des dernières années du communisme : un bâtiment moderne, lisse, comme on les construisait partout dans le monde, sur la place principale, très haut surplombant de plusieurs étages les toits de la ville. Il s'installa dans sa chambre du sixième étage, pois alla vers la fenêtre.[310].

La description de ce lieu est fragmentée, le narrateur donne à fur-et-à-mesure de l'avancement de sa narration et de l'action de ses personnages des détails, sur la chambre, qui se trouvent parsemés dans tout le texte : le frigidaire, le lit, la table, la fenêtre etc. Toutefois, ce lieu est intime et fermé. Non seulement, il est le témoin des débats sexuels entre les deux personnages héros du roman, aussi, il est le lieu où le personnage de *Josef* renoue sobrement et malgré lui avec son passé. Par exemple, il s'isolera pour passer un coup de fil à son frère qu'il n'a pas vu depuis vingt ans : « Puis dans sa chambre, il décrocha le téléphone et composa le numéro de son frère. »[311].

Seul dans sa chambre d'hôtel, après sa rencontre avec son frère, il se reconnecte avec son passé en feuilletant de vieilles photos : *« Une fois dans la chambre, il a ouvert le paquet que lui a donné : un album de photo de son enfance […] deux livres illustrés pour enfants, […]. Puis, un cahier. »*[312]. La chambre dans ce roman est le lieu des souvenirs, des retrouvailles avec le passé, notamment lorsqu'il se met derrière la fenêtre pour regarder discrètement :

> Josef se lève et va vers la fenêtre. La place est éclairée par le soleil de la fin d'après-midi, et l'image des deux mains sur le grand mur est cette fois bien visible […] ; Il inspecte longuement cette place au-dessous de lui comme s'il cherchait les traces, jeune homme, il a laissées sur le pavé quand il s'y est promené avec ses condisciples.[313]

En dépit de tous les lieux que *Josef* a visité et tous les éléments qui le ramènent vers son passé (album photo, cahier intime, rencontre avec son frère, avec Irena, la visite de son ancienne maison), tout laisse cet exilé indifférent à son retour au pays

[310]KUNDERA Milan, *L'ignorance, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p 63.*
[311] Ibid. page 67.
[312] Ibid. page 84.
[313] Ibid. pages 85/86.

natal : *« Il n'éprouve aucune affection pour ce passé qui, impuissamment, transparait ; aucune envie de retour, rien que léger réserve ; détachement. »*[314].

Aussi, Kundera reprend dans *L'ignorance* le même élément de décors d'une chambre que dans *La plaisanterie* : le lit. Cependant, il lui accorde une seconde fonction plus importante, il ne possède pas la seule fonction de lieu des rapports sexuels ou le lieu des souvenirs, il devient le lieu de l'abondant et du désespoir, deux sentiments familiers à l'exilé. *Irena* s'abandonne à sa déception suite à ses retrouvailles avec *Josef* dans la chambre d'hôtel, sur lequel elle avait misé tout son futur bonheur après son retour d'exil à Prague : *« Elle se laisse tomber sur le lit et elle pleure. […] Allongée, à plat ventre, le corps agité de soubresauts, elle n'a dans la tête que la solitude qui l'attend. »* (Page 214). Quant à *Josef*, non seulement il abandonne *Irena* dans la chambre allongé sur le lit, mais également il abandonne avec elle ses souvenirs du passé et une seconde fois son pays natal.

Tout comme Milan Kundera, Atiq Rahimi accorde à l'espace « chambre » une place capitale dans son roman *Syngué sabour pierre de patience,* puisque l'histoire de ce roman se déroule, en grande partie (à 90%), dans une seule chambre. D'ailleurs, il y plante le décor dès les premières pages de ce roman :

> La chambre est petite. Rectangulaire. Elle est étouffante malgré ses murs clairs, couleur cyan, et ses deux rideaux aux motifs d'oiseaux migrateurs figés dans leur élan sur un ciel jaune et bleu. Troués çà et là, ils laissent pénétrer les rayons du soleil pour finir sur les rayures éteintes d'un kilim. Au fond de la chambre, il y a un autre rideau. Vert. Sans motif aucun. Il cache une porte condamnée. Ou un débarras.[315]

Ce roman est un huis-clos qui fut le théâtre de plusieurs épisodes frappants du récit. Comme toutes les scènes se déroulent dans une seule pièce, Rahimi s'attarde sur une description assez minutieuse de la chambre et de ses éléments afin de donner de la profondeur à l'espace principal de ce roman.

[314] Ibid. page 84.
[315]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p15

Certains éléments du décor laissent entrevoir l'appartenance culturelle des personnages comme l'objet *Kilim*, qui est un tapis en laine d'Orient, principalement d'Iran, de Turquie et d'Afghanistan : *« ils laissent pénétrer les rayons du soleil pour finir sur les rayures éteintes d'un kilim »*. Un autre objet orne cette chambre un *Kandjar*, qui dans la tradition orientale, principalement au Yeman et en Afghanistan, désigne une arme blanche (un couteau). Dans cette pièce, cet objet se trouve accroché au mur : *« La chambre est vide. Vide de tout ornement. Sauf sur le mur qui sépare les deux fenêtres où on a accroché un petit kandjar »*. Sans contraste, le lecteur est tout de suite mis en contact avec la culture des personnages de ce roman.

Cette chambre, lieu principale de l'action, abrite une femme avec son époux dans le coma, ils sont isolés de la guerre dans une pièce vide. Elle jouera le rôle de l'infirmière qui veille un patient avec des gestes précis. Aussi, cette pièce au quatre murs étroits reçoit les révélations de cette femme à son mari sur leur vie de couple.

Egalement, des confidences sur sa relation avec son père et son beau-père. Elle sera aussi le témoin d'un crime puisque l'homme comateux finira par se réveiller et tuer sa femme :

> Lui visage hâve, agrippe à nouveau la femme, la soulève et la projette contre le mur [...]. Il s'approche d'elle, il la saisit encore, la hisse contre le mur. La femme le regarde avec exaltation. Sa tête touche le kandjar. Sa main l'attrape. Elle hurle et l'enfonce dans le cœur de l'homme. Lui toujours raide et froid, agrippe la femme par les cheveux, la traine à terre jusqu'au milieu de la pièce. Il frappe encore sa tête contre le sol puis, d'un mouvement sec, il lui tord le cou.[316]

Á la lecture des premiers passages de ce roman, nous sommes loin de penser que ce lieu cache autant de signes et d'interprétations symboliques de la pensée de l'auteur. Ainsi, nous avons un espace qui remplit plusieurs fonctions. Tout d'abord, il est vecteur de l'origine culturelle des personnages lorsqu'il décrit des objets

[316] Ibid. page 137.

propres à leur culture. Ensuite, il est un lieu d'isolement puisque la femme fuit la guerre avec sa petite famille entre les quatre murs de cette chambre.

En outre, cette chambre fait office de chambre d'hôpital, puisque la femme prend soin de son mari alité comme une infirmière et veille à son rétablissement. Ce même lieu sert aussi de confessionnal, étant donné que la femme confesse tous ses pêchés à son mari pour se libérer du poids de la culpabilité. Avec des vas et vient inlassables dans cette chambre, elle lui avouera toutes ces trahisons. Aussi, il est le lieu des rapports sexuels où la femme a des relations corporelles avec un jeune soldat et s'abandonne seule à des rapports charnels.

Encore plus important, ce lieu intime, fermé et sécurisant, censé abriter la femme avec tous ses malheurs, est un lieu matriciel où tous les désirs, les souffrances et supplices prennent racine. Ce lieu deviendra par la suite un pseudo-lieu d'insécurité, puisque la femme y perdra la vie. Autant d'importance qu'accorde Atiq Rahimi à cette espace étroit et fermé, qu'il arrive à imposer la présence d'une chambre au milieu de nul part dans son second roman *Terre et cendres*, où toute l'histoire se déroule dans le désert afghan. Rahimi impose la présence d'une échoppe qui est une petite boutique, souvent adossée à un mur et faite généralement de planche, appelé aussi dans ce roman magasin ou boutique :

> C'est une petite baraque faite de poutre et de trois murs en pisé. Des cadres de bois agencé d'une manière un peu chaotique forment la devanture. Du plastique tendu sur les cadres remplace les vitres.[317]
> Tu vas t'asseoir contre un des piliers en bois qui supportent le toit en tôle de la boutique.[318]

Ce lieu est planté dans le désert pas loin d'un poste de garde. Il appartient au personnage de *Mirza Qadir*, un sage homme qui a fui sa région natale et a choisi de vivre seul en exil. En premier lieu, Rahimi décrit soigneusement l'aspect extérieur de

[317] RAHIMI Atiq, Terre et cendres, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p 31.
[318] Ibid. page 39.

cette échoppe, qui informe sur les moyens limités de son propriétaire. Quant à son aspect intérieur, on le découvre grâce à la mobilité des personnages dans ce lieu: *« il se retire sans mot à l'intérieur du magasin. Sa main va chercher une petite tasse sur une étagère. »* (Page 36) ou dans ses alentours : « *Dans son dos, sur le mur il y a une grande scène peinte : derrière un grand roche, on voit un homme qui tient le diable par le bras. Tous deux regardent un vieil homme tomber dans une fosse.* » (page32). Ce lieu dont la fonction principale est de proposer des produits et des services aux personnes de passage dans cette région désertique, il remplit d'autre fonction plus importante puisqu'il sert aussi de chambre à coucher à son propriétaire : « *Lorsqu'il a voulu s'opposer à la carrière militaire de son fils, celui-ci, ayant pris gout à l'uniforme, a pris la fuite. Mirza l'a renié et le chagrin, a tué sa femme. Mirza a dû quitter Kaboul précipitamment, abandonnant boutique et maison […] Du matin au soir, il est assis dans son échoppe, il écrit ou lit.* »[319].

De la sorte, ce lieu devient le refuge de *Mirza Qadir*, il est non seulement sa maison, sa chambre à coucher, son isoloir, son gagne-pain, mais aussi il est un lieu de rencontre.

Il fait même office de lieu de culte, puisque *Mirza* y pratique sa prière : « *Mirza Qadir quitte sa place derrière la balance, se retire dans un coin du magasin et fait sa prière de midi.* »[320].

Cet espace a une particularité : il se transforme au grès de son maitre pour asservir ses besoins et au grès de l'auteur pour servir la narration. Il reste un lieu étroit, fermé, restreint et en dépit de sa localisation, il est un lieu sécurisant et hospitalier. Non seulement, il abrite le personnage auquel il appartient, mais aussi toutes les personnes perdues, désespérées qui y trouvent de la sécurité, de l'hospitalité et de la compassion. Trois éléments que le personnage de *Dastaguir* cherche depuis son départ en exode.

IV.1.2. La ville, espace d'accueil

Dans les romans kundériens *La plaisanterie* et *L'ignorance*, le décor extérieur planté par Kundera est celui de la ville. Comme les personnages de ces deux romans

[319] Ibid. page 64.
[320]Ibid. Page 40.

sont de retour d'exode, après plusieurs années d'absence, dès qu'ils sont dans un espace ouvert, il s'agit naturellement de celui de la ville. Dans *La plaisanterie,* dès la première page, l'auteur nous raconte les retrouvailles du héro exilé avec sa ville natale la Moravie, après quinze années d'exil. Il nous présente une vieille ville hostile qui génère chez le personnage de *Ludvik* de l'insensibilité :

> Ainsi, après bien des années, je me retrouvais chez moi. Debout sur la grande place, je ne ressentais nulle émotion au contraire je pensais que cette place dont le beffroi surplomb les toits rappelait le vaste terrain d'exercice d'une caserne et que le passé militaire de cette ville la Moravie avait imprimé sur sa place la marque d'une irrévocable hideur. P13

Les segments descriptifs de cet espace sont peu nombreux, cependant les sentiments qu'engendre ce lieu chez *Ludvik* sont un fait révélateur sur l'inhospitalité de sa ville natale pour qu'il ressent, en réalité, de la rancune et non de l'indifférence : « *Mais je m'abusais, ce que j'appelais indifférence était en fait de la rancune, les raisons m'en échappaient […] en tous les cas cette rancune était là ; j'en avais pris conscience à l'occasion de mon voyage.* » P15. Encore qu'une page plus loin, le narrateur nous présente une autre image de la Moravie, loin de la vieille ville morose, il nous met face à une Moravie moderne : « *Sortie de l'enceinte de l'hôpital, nous parvînmes bientôt à un groupe d'immeubles neufs, qui l'un à côté de l'autre, jaillissais sans harmonie d'un sol poussiéreux non aplani et formaient un triste décor aux confins des champs vastes et plats*. » (Page18). Pareillement, cette nouvelle Moravie est maussade, sans charme et sombre. *Ludvik* tente une autre approche, dans la troisième partie du roman, lorsqu'il décide d'aller se promener dans les rues de la ville. Son image négative de lieu ne fait que s'accentuer et même lorsqu'il observe la rivière Morava : « *Quelle est vilaine cette Morava (rivière si brune qu'on croirait que son lit contient de la glaise liquide plutôt que de l'eau) et combien lugubre sa rive : une rue de cinq maisons bourgeoise à un étage, séparées, chacune, pour soi plantée là*. » (Page 47).

Cependant, les segments descriptifs de la ville à partir de cette partie, deviennent très présents. Le narrateur pousse sa description de chaque partie de la ville très loin, puisqu'il donne des détails précis des moindres recoins de ce lieu. Cette description assidue, appuie l'amertume des émotions de *Ludvik* :

> Je pouvais, bien entendu, aller voir les vieux lieuxde mon enfance, m'arrêter auprès de ma maison natale où maman vécut jusqu'à ses derniers jours. Je pense souvent à elle, mais, ici, dans la ville où son petit squelette gît sous un marbre étranger, mes souvenirs sont empoisonnés : l'âcre sensation de mon impuissance d'alors les envenime-et c'est ce dont je me défends. P251

Aussi, la représentation de la ville dans *La plaisanterie* se dévoile à travers l'espace extérieur dans lequel se développe l'action des personnages tel que l'hôpital, l'hôtel, l'immeuble ou le salon de coiffure, des repères spatiaux et sociaux réels et qui ont la fonction d'informer. Il est nécessaire d'offrir au lecteur des espaces qui renvoient à la réalité afin qu'ils adhèrent à l'histoire du roman, ce dont Henri Mitterrand appelle ''la narraticité'', une notion qui désigne l'illusion réaliste :

> Je suggérerai d'appeler la narraticité du lieu qui fonde le récit (…) le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité (…) le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court circuit la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai. [321]

Cette idée Kundera la reprend dans *L'ignorance* où deux villes réelle sont mises en avant : *Paris*, la terre d'exil d'Irena et *Prague*, la terre natale des deux personnages principaux. Le roman s'ouvre sur un premier espace ouvert, la ville de Paris qu'*Irena* évoque lors de la visite de sa mère chez elle :

> Elle l'emmena diner au restaurent panoramique de la tour Eiffel ; elle prit un bateau de promenade pour lui montrer Paris depuis la Seine ; et puisque la mère voulait visiter des expositions, elle alla avec elle au musée Picasso.[322]

[321]MITTERAND Henri, *Le discours sur le roman*, Ed. P.U.F écriture, Paris, 1986, p 194.
[322]KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p25.

L'auteur cite trois lieux mythiques de la ville de Paris : Le restaurant de la tour Eiffel, la Seine et le musée Picasso. Sans décrire aucun de ces lieux, il abandonne le lecteur avec son imagination, même si Paris est une ville mondialement connue, nul n'a besoin de la décrire. Pour *Irena,* cette ville est son refuge et sa passion où elle a tout construit et connu, l'amour, la mort, la vie, la paix et la liberté, elle ne se voit vivre ailleurs. Cependant, une autre ville française anonyme surplomb les souvenirs d'*Irena*et dont le narrateur prend le temps de la décrire :

> Il y a longtemps Irena avait visité une ville française de province, à la recherche d'un moment de repos pour son mari déjà très malade. C'était un dimanche, la ville était tranquille, ils s'étaient arrêtés sur un pont et avaient regardé l'eau qui, paisible coulait entre les rives verdâtres. Là où la rivière faisait un coude, une vieille villa entourée d'un jardin leur était apparu comme l'image d'un chez-soi rassurant, le rêve d'une idylle révolue. P64

Une ville anonyme accueillante et hospitalière (un chez-soi rassurant), qui désigne toutes les villes française, autrement dit, la France entière, le pays d'accueil d'*Irena* l'exilé tchèque. Cependant, ce *« rêve d'une idylle révolue »,* prend fin lorsque *Irena* et son mari avance dans le chemin de cette ville :

> Après quelques pas, ils avaient compris que la paix dominicale les avait bernés ; le chemin était barré ; ils se heurtèrent à un chantier abandonné […] de l'autre côté de la rivière, des arbres battus ; et la villa dont la beauté les avait attirés laissait voir des vitres cassées et un grand trou à la place de la porte. P64

Cette ville qui représente toute la France, est au final une grande déception pour *Irena* l'exilé tchèque, qui pensait que son pays d'accueil ressemblait au monde de conte de fée, où tout est beau et merveilleux. Il lui semblait que sa vie future en France allait être aisée, or elle a dû se battre et se faire valoir afin de bénéficier du minimum de sécurité et de dignité dans cette nouvelle terre d'accueil. Certes, aujourd'hui, *Irena* est heureuse en France et au prix de plusieurs sacrifices : *« Elle regarda longuement les toits, la diversité des cheminées aux formes les plus fantasques, cette flore parisienne qui depuis longtemps avait remplacé pour elle la verdure des jardins tchèques, et elle se rendit compte combien elle était heureuse dans cette ville. ».* (Page30).

Du fait que *L'ignorance* soit le roman du Grand Retour au pays natal, il est évident que Kundera évoque une ville tchèque, la ville de *Prague*. Dans cet espace commun entre *Irena* et *Josef,* tout se joue et se déjoue puisqu'il y a des retrouvailles, de la déception et de la nostalgie. La *Prague* d'*Irena* aspire au regret et celle de *Josef* inspire à l'amertume. *Irena* garde en elle un amour passionné pour le côté pittoresque de Prague, puisqu'elle affectionne ses petits jardins cachés *:* « *Sur le trottoir, elle s'arrête, ensorcelée. Sous le soleil d'automne, ce quartier de jardins parsemés de petites villas révèle une beauté discrète qui lui serre le cœur et l'invite à une longue promenade.* » P153. Aussi, elle a l'illusion que *Prague* ressemble à « *une large écharpe verte de quartiers paisibles, avec de petites rues jalonnées d'arbres*.» (p153).

Cette représentation révèle son désir de vouloir préserver dans son esprit d'exilé, sa perception nostalgique de Prague : « *C'est à cette Prague qu'elle s'est attachée, non à celle somptueuse, du centre ; à cette Prague née vers la fin du siècle passé, la Prague de la petite bourgeoisie tchèque […] où les forêts d'alentour, à l'heure du crépuscule, entraient en secret répandre leur parfum* » (p. 125). Puisque par la suite, elle écourtera sa ballade en ville, de peur de croiser la nouvelle Prague vêtue de capitalisme et qui côtoie le modernisme, la Prague de son de Gustaf :

> Accoudée au parquet, elle regarde vers le Château : pour y arriver il lui suffisait d'un quart d'heure. C'est là que commence la Prague des cartes postales, la Prague sur laquelle l'Histoire en délire a imprimé ses multiples stigmates, la Prague des touristes, des putains, la Prague des restaurants si chers […] la Prague de Gustaf. Elle se dit qu'il n'existe pas pour elle de lieu plus étranger que cette Prague-là. P 156/157 ;

Quant à la Prague de *Josef*, elle lui inspire l'amertume et la désillusion. D'ailleurs, son retour ne fut pas un choix, mais le souhait de sa femme qu'il tenait d'exaucer. Toutefois, il décide de flâner dans la ville avant son rendez-vous avec *Irena,* sans doute à la recherche de quelques souvenirs qu'il y a laissé : « Il quitte l'hôtel et flâne en voiture ; il déjeune dans une auberge à la compagne ; puis il marche à travers champs ; de petits chemins, des églantiers, des arbres, étrangement

ému, il regarde les collines boisées à l'horizon. » P161. Toutefois, sa première visite de la ville fut dès son arrivée à Prague, puisqu'il s'est mis tout de suite à la recherche du cimetière de la ville : « *Arrivé à la ville, il chercha le cimetière. Vainement, il se trouva dans un nouveau quartier de hautes maisons uniformes qui le déroutèrent.* » (p60). *Josef* ne reconnait plus sa ville natale et n'y retrouve pas ses repères, il demandera à plusieurs reprises le chemin du cimetière, qu'il finira par trouver seul. Nous avons uniquement deux scènes où le narrateur s'arrête brièvement pour nous décrire la Prague de *Josef*. Une ville qui se bat entre l'ancien et le moderne, puisque les vieilles scènes de ville, jadis déroutantes et bouleversantes, sont devenues infimes. La ville natale est, désormais étrangère pour ses exilés, qui reviennent après plusieurs années d'exil.

Aussi, ce qui est a signalé lors de la description de la seconde balade de *Josef* dans Prague, systématiquement, il se retrouve à rêver du Danemark, son pays d'accueil. Ceci même si l'émotion l'envahi un instant devant l'image de l'horizon praguois, le pays d'accueil est présent plus que jamais, l'oublier est trahir son amour et sa femme :

> Le soleil descend vers l'horizon, il est en voiture sur la route de Prague ; le paysage fuit autour de lui, le paysage de son petit pays pour lequel les gens étaient prêt à mourir, et il sait qu'il existe quelques chose d'encore plus petit, qui appelle encore d'avantage son amour compatissant : il voit deux fauteuils tournés l'un vers l'autre, la lampes et le pot de fleurs posés sur le rebord de la fenêtre et le sapin svelte que sa femme a planté devant la maison, un sapin tel un bras qu'elle lève afin de lui montrer de loin leur chez eux. (p164).

Également, lors de sa promenade dans la ville de Prague, *Irena* repense à la ville de Paris : « *Rêveuse, elle marche ; pendant quelques seconde elle entre aperçoit Parsi qui, pour la première fois, lui apparait hostile : géométrie froide des avenues ; orgueil des Champs-Elysées ; et nulle part, nulle part, une seule touche de cette intimité aimable, un seul souffle de cette idylle qu'elle respire ici.* » *(p 154)*

Elle s'aperçoit des sentiments profonds qu'elle a pour sa ville natale et de la douleur de la séparation : « *Elle comprend soudain combien elle aime cette ville et combien son départ d'ici a dû être douloureux. »(p154).* Par la suite, Kundera met en scène une Prague entaillée, une ville qui sort de l'idéologie communiste pour adopter fougueusement des théories capitalistes et mercantiles *: « Quand, elle passe à côté d'une boutique de souvenirs, elle voit en vitrine un tee-shirt avec la tête morne d'un tuberculeux et une inscription en anglais : **Kafka wasborn in Prague**. Ce tee-shirt, si superbement bête, la ravit et elle l'achète. »*p116. Le visage de l'écrivain Franz Kafka[323], dont les œuvres sont marquées de marxisme et d'anarchisme, et qui orne un vêtement vendu aux touristes, renseigne sur la nouvelle *Prague,* une ville sans mémoire, mais qui se libère timidement puisqu'elle reconnait désormais l'œuvre de Kafka.

Comme il a été établi précédemment, il existe une relation complexe qui relie Kafka à Kundera, hormis le fait qu'ils partagent en commun un pays, la Tchécoslovaquie que l'un (Kafka) a vu naitre et l'autre (Kundera) a vu dépérir, ils appartiennent tous les deux au même monde littéraire. Dès lors, Kundera fait de Kafka une référence dans les cinq premières parties qui composent son essai théorique *L'Art du roman,* puisque Kundera mentionne Kafka à plusieurs reprises et annote son œuvre. Dans *L'Ignorance,* Kafka devient une référence à la ville de Prague de son attachement à elle et du salut qu'elle lui rend après l'ère communiste.

En résumé, la ville dans l'imaginaire kundérien est le lieu de tous les contrastes qui présentent une dichotomie vieux/moderne devant laquelle l'exilé se trouve confronté, dérouté et partagé. Il est confronté aux différents changements qui ne lui plaisent pas forcément. Il est dérouté puisqu'il n'arrive pas à délimiter la frontière entre le vieux et le moderne et ne comprend surtout pas ce choix. Enfin, il est partagé entre ce que lui offre sa ville natale et sa ville d'accueil :

[323]Franz Kafka (1883-1924) est un célèbre écrivain tchèque de langue allemande, l'un des plus grands auteurs du 20ème siècle. Ce grand auteur de l'absurde et de l'angoisse, né à Prague, est très amoureux de sa ville natale qu'il ne quittera jamais. Il n'a pas eu de reconnaissance de son vivant dans son pays natal et ses livres phares ont été publiés de manière posthume.

l'enracinement et la promesse d'une nouvelle ère de liberté que lui offre sa ville de naissance ou le présent d'une vie en paix que lui offre sa ville d'adoption.

Á contrario, l'imaginaire rahimien nous propose un regard autre et des fonctions différentes à l'espace ville. Tout d'abord, dans *Syngué sabour pierre de patience,* la présence de la ville est minime, pour rappel la majore partie de l'histoire se déroule dans une chambre. La représentation de la ville se dévoile à travers l'espace extérieur témoin des actions du personnage de la femme, comme la pharmacie *« Je vais à la pharmacie chercher du sérum » (p24),* la maison de la tante*« Elle revient son tchadari à la main. «Il faut que j'aille voir ma tante »(p25),* ou la mosquée «*Dans la rue, les hommes s'époumonent : « Allah-o Akbar ! » Ils courent. Leur voix s'éloigne, et ils s'approchent de la mosquée. » (P38),* des marques spatiales et sociales tangibles pour l'imaginaire du lecteur et qui gardent la même fonction initiale : informer.

En préambule, le paratexte de ce roman informe sur le lieu principal de l'action. Rahimi situe son roman avec une simple phrase annotée au début de son livre (page 13) : *« Quelque part en Afghanistan ou ailleurs »*.Ici, le paratexte nous offre une information capitale qui servira remarquablement à la compréhension du texte. Certes, le nom d'aucune ville n'est mentionné clairement, mais on nous informe sur le lieu principal de l'action et toute les villes afghanes se ressemble et vivent au même rythme.

Quant à la seconde partie de son expression *''ou ailleurs'',* elle donne une dimension universelle à son livre. Ainsi, Rahimi nous informe sur le fait que les sujets abordés dans son roman, en rapport avec son pays natal l'Afghanistan, ont un lien avec d'autres sociétés confrontées aux mêmes problèmes de la guerre, la violence, l'oppression envers les femmes ou l'exil.

Dans *Syngué sabour pierre de patience* le sujet de la guerre est omniprésent notamment à travers la description des lieux extérieurs et de l'environnement sonore. L'histoire se déroule dans une ville en chao soumise aux couvre-feux et aux milices,

durant les conflits fratricides et la montée de l'intégrisme religieux en Afghanistan. La femme, personnage principal du roman, ne quitte sa maison qu'en cas d'urgence extrême : aller à la pharmacie chercher des médicaments à son mari ou fuir avec ses filles chez sa tante à l'autre bout de la ville. Cela dit, le chemin qu'elle entreprend pour atteindre ces deux lieux n'est nullement décrit : « En quittant la maison sous le tchâdri, j'ai erré en larmes dans les rues de cette ville sourde et aveugle » (p76). Tous les indices sur la ville émanent de la femme lorsqu'elle observe, discrètement derrière les rideaux de sa fenêtre, ce qui se déroule dans sa rue :

> Elle se lève et va vers la fenêtre, à travers les trous des rideaux, elle cherche la voisine […] le bruit assourdissant d'un char fige son élan. Perdue, elle revient. « La porte… notre porte sur la rue est démolie ! Les murs de la voisine… » p45

Comme l'histoire se déroule en plein guerre civile, l'environnement sonore est très actif puisque on entend sans cesse des coups de fusils, des assauts de chars et des bombes qui explosent. Notre personnage n'échappe pas aux bruits extérieurs qui informent sur l'état de la ville :

> Au dehors, quelques part, pas très loin, quelqu'un tire une balle. Un autre, plus proche, riposte. Le premier tire une balle. L'autre ne répond plus. P 27/28
>
> Soudain, l'éclaire aveuglant d'une explosion. Une déflagration assourdissante fait trembler la terre. Son souffle brise les vitres. P43
>
> Au dehors, certains crient, d'autres pleurent, et quelques-uns tirent avec leurs Kalachnikov, on ne sait d'où ni vers qui, …ils tirent, tirent… P44

Même le silence effraie les habitants de la ville en guerre : « *Un silence épais s'abat alors sur la rue enfumée, sur la cours qui n'est plus qu'un jardin mort* » (p44), aussi l'obscurité qui éclaire sur l'insécurité de ce lieu : « *Voici que la nuit tombe sur la ville, et que la ville tombe dans l'engourdissement de la peur […] un sommeil lourd et menaçant envahit la maison, toutes les maisons, toute la rue.* ». Le silence, en temps normal, est signe de tranquillité, de sérénité, de repos et de paix. Néanmoins, dans la ville de *Syngué*

sabour pierre de patience, le silence évoque la peur et l'angoisse, il est synonyme de danger. Le soir, à la tombée de la nuit, les habitants de la ville bombardée guettent la menace.

Ce lieu ouvert et éclaté, a pour fonction d'informer sur l'insécurité et l'inhospitalité de l'espace second de ce roman. La femme s'exile de sa ville, au sein de sa maison, pour échapper à la guerre et à ses dangers. Dans le second roman de Rahimi, *Terre et cendres,* il est également question d'espace chaotique, puisque la ville dans ce roman git sous les bombardements soviétiques. Le personnage du vieil afghan *Dastaguir* reste très attaché à son village natal même après les bombardements et son nom, qui est lié au nom de son village puisqu'il se présente toujours sous le nom de « *Dastaguir d'Abqul* », témoigne de cet état de fait. *Dastaguir* n'oublie pas son lieu de naissance et celui de sa famille, il reste très affecté par la destruction du lieu de ses racines :

> -Le soldat prétend que les Russes ont anéanti le village.
> -C'est peu dire, mon frère, ils n'ont pas épargné une seule vie… notre village est réduit en poussière. […].
> -Je courais vers la maison dans un nuage de flamme et de fumée […] je ne sais pas comment j'ai retrouvé la maison. Il ne restait plus rien.[324]

Cependant, dans un autre passage, après les bombardements de son village, *Dastaguir* regrette d'y être resté et de ne pas l'avoir quitté avant, ce qui aurait pu éviter ce drame : « *Tu aurais dû partir toi aussi, prendre ta femme, tes enfants et des petits-enfants et aller ailleurs, dans un autre village. Tu aurais pu aller à Pol-e-Khomri. Qu'importe que tu n'aies plus eu ni terre ni culture. […] Tu n'aurais pas eu à expliquer ta présence aujourd'hui* ». Aucune description du village n'est donnée, ni maison, ni rue ou autre lieu qui compose cet espace, même dans les souvenirs de *Dastaguir*, aucune image positive du village n'est présente. Désormais, il est question d'un lieu disparu sous les bombardements, un lieu en ruine et qui fait office de tombe pour les morts ensevelis

[324]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p 44 et 45.

sous les décombres des maisons du village. L'auteur, avec cette image chaotique de la ville, il nous renvoie l'image de la guerre et ses ravages. Il insiste sur la fonction informative des sentiments des personnages et leur souffrance.

Ainsi, l'espace de la ville dans ce roman est substitué par celui de l'aspect spatial du désert. Après les bombardements du village de *Dastaguir*.

Ce dernier prend le chemin désertique de la mine afin d'annoncer à son fils la mort de sa famille. La grande majore partie de l'histoire se déroule dans ce désert afghan. Ce paysage est présent tout le long du texte à travers des indices relatifs aux éléments relatifs au désert tel que la rivière asséchée « *Tu t'es assis, le dos tourné au soleil automnal, contre le parapet du pont ; le pont qui, au nord de la ville de Pol-e-Khomri, relie les deux berges de la rivière asséchée. C'est là que passe la route du nord de l'Afghanistan à Kaboul.* ». (P16) ou la poussière : « *Un camion militaire arborant une étoile rouge sur sa portière traverse le pont. Il rompt sommeil pesant la poussière. La poussière se lève et envahis le pont. Puis tout doucement elle se pose* ». (P18), ou encore la vallée : « *Ton regard s'éloigne, chemine à travers les ondulations de la vallée. La vallée est aride, pleine de ronces, paisible*. » (p21). Ainsi, Rahimi situe son histoire dans un espace loin d'être pittoresque, préférant un paysage aride, rebelle et rude pour traduire la souffrance d'un exilé au sein de son pays, fuyant la guerre et ses horreurs. Le désert ressort naturellement la solitude humaine et sa souffrance. Donc, l'exode de *Dastaguir* à travers le désert afghan, un espace vide et ouvert, voit chez lui les sentiments de solitude et d'errance se développer rapidement et aisément.

Dans l'imaginaire collectif, le désert est un espace naturel représenté sous forme d'une grande étendue de sable où la chaleur est intensive. Dans ce roman, le désert est le lieu de solitude, d'errance, de refuge et de départ pour une nouvelle vie. La solitude est l'image première que nous renvoie l'espace « désert », puisque dans cette étendue immensité, l'homme est seul face à ses angoisses, à ses peurs, à son passé et à son destin. La solitude dans un tel lieu est perçue comme un exutoire

libérant les colères, les frustrations et les désirs cachés. Aussi, ce lieu est une source d'hallucination ce dont *Dastaguir*ne cessera d'avoir tout au long du récit :

> Dans un obscur nuage de poussière, tu aperçois la femme de Mourad, courant nue devant le camion. Sa chevelure mouillée vole au vent, écartant la poussière. […] Zayneb court toujours devant camion. La poussière se dépose lentement sur sa peau blanche. Un voile de poussière noire recouvre son corps. Elle n'est plus nue […] Zayneb a disparu, et la route est à nouveau plongée dans la poussière brune. P70/71

Le désert est ainsi un espace qui réduit les frontières entre le réel et l'irréel et permet à l'esprit humain d'errer entre le rationnel et l'irrationnel, de la sorte, libérer son esprit de toutes contraintes et des atroces images qui le hantent comme celle de Zayneb qui court nue dans la rue après le bombardement du village. Par cet effet, *Dastaguir* couvre sa bru et se donne enfin bonne conscience. Son imagination se libère et s'octroie le droit de rêver sans entrave, ce qui apaise son âme tourmentée.

Ainsi, le désert est le lieu de l'errance de l'esprit et du corps aussi, puisque le personnage de *Dastaguir* erre dans le désert en marchant après la perte de son lieu habituel de vie. Le mot errance, en lui-même signifie le fait de voyager sans cesse, et errer dans le désert est une image qui nous renvoie systématiquement au peuple juif[325] qui a erré quarante ans dans le désert, fuyant l'oppression et à la recherche d'une terre d'accueil.

Errer, au sens propre, c'est aller au hasard, à l'aventure. Quant au sens figuré, une imagination errante est une pensée qui se laisse aller librement,on laisse errer ses pensées. De la sorte, l'errance et l'exil vont souvent de pair, notamment dans l'œuvre de Rahimi, même si le personnage de « la femme » dans *Syngué sabour pierre de patience* ne voyage pas, elle s'exil dans sa chambre du monde extérieur (la guerre) et du monde qui la hante et l'habite (sa vie et ses souvenirs du passé). Elle

[325] Le peuple juif petit parvient en Égypte depuis la Haute-Mésopotamie. Le groupe ne s'intègre pas et finit même par être utilisé par les Égyptiens pour le travail forcé. Sorti d'Egypte, le peuple d'Israël a erré quarante ans dans le désert, parce qu'il avait douté de Dieu au seuil de l'entrée en Terre promise.

erre seule dans cette chambre obscure avec ses va-et-vient incessants et erre dans ses pensées à la recherche de la délivrance.

IV.1.3. Le cimetière, ce lieu d'exil éternel

Le cimetière est un lieu dont on connait la fonction apparente : déposer les morts après leur décès. Il est non seulement un lieu physique qui reçoit les morts, mais aussi un lieu d'imagination de la demeure éternelle des défunts.

Ainsi, il occupe une fonction de départ très symbolique car lorsqu'on évoque le lieu où est enterré un corps, on ne parle pas uniquement de son emplacement géographique. Aussi, il est question de la disparition d'un être et de la séparation réelle et physique avec lui. Ce lieu est à la fois ouvert et fermé. Il est ouvert du fait qu'il désigne un terrain public où l'on enterre les morts. Il est fermé étant donné que le mort est déposé dans une chambre étroite. Aussi, il est public ouvert à tous et privé puisque la tombe d'un défunt est fermée et appartient à ses proches.

Dans notre corpus, le cimetière détient une place importante puisqu'il est évoqué par nos deux auteurs dans leurs romans de deux manières distinctes. Milan Kundera évoque le cimetière dans *La plaisanterie* uniquement entre les pages 335 et 336, mais il donne à cet espace une importance capitale, notamment dans le destin du personnage de *Lucie*. Ce protagoniste aimait se rendre régulièrement au cimetière pour deux raisons principales. La première raison, était pour le calme et la sérénité de ce lieu qui la soulageaient. La seconde, était pour les fleurs déposées sur les tombes et qu'elle aimait prendre car elle les trouvait tristes au cimetière :

> -Dis-moi Lucie, pourquoi t'es-tu enfuie d'Ostrava ?
> -Á cause de ces fleurs sur une tombe ?
> -Aussi.
> -Mais pourquoi les as-tu prises ?
> -C'est parce qu'elles étaient tristes.
> Lucie de belles fleurs, Lucie n'en avait trouvé qu'au cimetière.
> Fleurs sublimes, fleurs solennelles.

Le cimetière, ce lieu particulier de mémoire, comporte plusieurs symboles permettant aux vivants de rendre hommage à leurs défunts. Ils écrivent des mots sur les pierres tombales ou ils déposent des fleurs sur les tombes, un acte qui fait partie du processus de deuil. Toutefois, *Lucie* ne rend visite à aucun défunt dans le cimetière d'Ostrava, ni elle fleurit les tombes, tout au contraire elle les pille. Les fleurs qu'elle vole aux morts, elle les offre à un vivant, son bien aimé *Ludvik*. Ce lieu de recueillement, d'imagination d'un repos des morts et de la mort, devient la scène d'un délit abject, voler un mort est perçu comme un crime aux yeux de la société et de la loi ce qu'ignorait Lucie.

Nul besoin de décrire ce lieu connu de tous, toutefois, l'auteur nous peint une scène qui se déroule entièrement dans ce décor : « *Une fois, elle s'était ainsi complu devant une sépulture encore fraiche. Le cercueil avait été enseveli peu de jour auparavant. La terre était encore molle, jonchée de couronnes, et, devant, dans un vase, il y avait un bouquet de rose.* » (p336). Lorsque Kundera évoque le cimetière dans ce passage, il fait référence au rituel de recueillement des vivants devant la tombe des morts. Ici *Lucie* est une étrangère qui investit un espace qui lui est étranger et se tourne vers les locataires de cet espace auprès desquels elle trouve du repos et de l'apaisement. Les morts ne parlent pas et ne jugent pas, ils t'accueillent en silence. *Lucie* fuit les vivants et s'exile le temps d'un recueillement auprès des morts qu'elle ne connait pas. Ces derniers lui offrent la sérénité, le silence et le repos, mais en dépit de tout cela, elle les vole pour donner aux vivants. En résumé, même si Lucie fuit ses semblables les vivants, elle leur reste toujours attachée. Lorsqu'un exilé fuit son entourage pour des étranger, il reste toutefois lié aux siens même s'ils font partie de son passé.

Dans L'ignorance l'espace cimetière est évoqué pour la première fois à la page 60, qui correspond au retour de Josef à Prague. Ainsi, dès son arrivée, il loue une voiture et cherche sans attendre le cimetière de la ville : « *A l'aéroport de Prague, ils s'étaient séparés. Il loua une voiture, prit l'autoroute, puis une route départementale. Arrivé dans la*

ville, il chercha le cimetière. Vainement. »[326]. Il demande autour de lui et s'étonne de ne pas trouver la réponse. Il se demande comment peut-on ne pas connaitre où se situe le seul cimetière de la ville ? Il s'aperçoit que sa ville natale a changé et qu'il est désormais un étranger puisqu'il ne reconnait rien. Il finit par trouver le cimetière coincé derrière une passerelle oublié de la ville : « *Enfin, il le trouve : coincé derrière un viaduc nouvellement construit, il semblait modeste et beaucoup plus petit qu'autrefois.* ».(p60).

Son retour dans sa ville natale semble très affligeant pour Josef. Cette première visite dans sa ville est une descente aux enfers pour lui puisque plusieurs de ses sentiments vont se mêler et se succéder :

> Il gara la voiture et se dirigea, par une allée de tilleuls, jusqu'à la tombe. C'est là qu'il avait vu descendre, il y a une trentaine d'années, le cercueil recelant le corps de sa mère. Avant son départ pour l'étranger, il y était allé souvent, à chaque visite dans sa ville natale. Quand il y a un mois, il préparait ce séjour en Bohême, il savait déjà qu'il allait commencer par là.[327]

Aussi, sa découverte de nouveaux noms sur les tombes le bouleverse énormément, notamment lorsqu'il s'aperçoit que nul ne l'avait prévenu pour ces décès :

> Le nombre de nouveaux noms, sur la stèle le troubla. […] Il se mit à lire les noms attentivement, certains appartenaient à des gens qu'il avait tenu jusqu'à ce jour pour vivants ; il fut comme abasourdi. Ce n'est pas leur mort qui le bouleversa, mais le fait qu'il n'avait reçu aucun faire-part […] Ce n'était donc pas par prudence qu'ils ne lui écrivaient pas. La vérité était pire : il n'existait plus pour eux. P62.

Visiblement, *Josef* est devenu un étranger pour sa ville et ses habitants, il doit faire face à la pénible vérité : l'oublie des siens. Il trouve une souffrance réelle dans sa ville natale après son retour qui fut illusoire. Ici, dans ce cimetière, où il a enterré sa mère, quelques années avant son exil, il y enterre aujourd'hui, tout l'espoir d'un retour heureux.

[326]KUNDERA Milan, L'ignorance, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p 60.
[327]Ibid. Page 60/61.

Kundera ne s'attarde pas sur la description de ce cimetière. Cependant, dans un passage, lorsqu'il parle du caveau familial de la Josef, il le compare à un dortoir : « *Il regarda la stèle ; le marbre était couvert de nombreux noms : apparemment, la tombe était devenue entre-temps un grand dortoir.* » (Page 61). Par sa définition, le dortoir est une grande salle collective où dorment les membres d'une communauté. De la sorte, l'auteur attribut à cette espace la fonction d'un lieu de repos provisoire puisque pour Josef, ses défunts ne sont pas morts mais ils dorment et cette pensée le réconforte dans la souffrance de leur départ.

De part cette fonction, Josef a émis le souhait d'être enterré dans sa terre d'accueil le Danemark, pour être auprès de sa défunte femme. Aussi, pour la fonction intime qu'octroie Josef à la tombe :

> L'idée que ce corps pourrait être enfermé dans une promiscuité obscène avec d'autres corps, étranger, indifférents, lui était insupportable, ainsi que l'idée que lui-même, une fois mort, se trouverait on en sait où et, à coup sûr, loin d'elle. […] quand il fut dans la tombe qui était la leur, il entrevit frémir […] un frêle rayon de bonheur. Bonheur de ne pas avoir déçu sa bien-aimée ; d'avoir assuré, pour elle et pour lui leur avenir.[328]

Dans ce passage, le cimetière devient un lieu intime et privée, mais aussi il est l'espace du futur advenir de l'homme après sa mort. Dans cette optique, l'exilé kundérien, fait le choix de demeurer éternellement dans son pays d'accueil même après sa mort. Ce choix surgit après le choc de son retour au pays natal, où il s'aperçoit qu'il est devenu un étranger chez lui. L'espace cimetière prend une autre dimension dans les romans rahimiens, puisque ce lieu n'est pas clairement déterminé. Dans *Terre et cendres*, il n'est pas question de cimetière au sens propre c'est-à-dire comme le lieu où on enterre les morts. D'ailleurs, il n'est pas délimité, c'est un espace ouvert et éclaté. Rappelons que l'histoire de ce roman se déroule en Afghanistan pendant la guerre contre l'union soviétique. Un vieil homme a assisté au

[328]Ibid. page 134/135.

massacre de tous les membres de sa famille, morts sous les bombardements de son village :

> - Le soldat prétend que les Russes ont anéanti le village.
> - C'est peu, mon frère, ils n'ont pas épargné une seule vie… je me demande ce que Dieu pouvait bien nous reprocher… notre village est réduit en poussière.[329]

Ainsi, le village du vieux *Dastaguir* s'improvise cimetière puisque les corps ensevelis sous la maison détruite, n'ont pas pu être enterrés dignement et suivant le rituel funéraire. Ce lieu souvent discret devient un cimetière à ciel ouvert où les morts sont enterrés sous les décombres des maisons :

> Je courrais vers la maison dans un nuage de flamme et de fumée. […] le hammam avait explosé… des femmes étaient mortes et avaient été enterrées vives. […] Je ne sais comment pas comment j'ai retrouvé la maison. Il ne restait plus rien. Elle s'était transformée en tombeau pour ma femme, mon autre fils, sa femme et leurs enfants. P43

L'auteur emprunte le mot tombeau, relatif au lieu cimetière, pour désigner la maison enfouis sous les débris. Au sens littéral, le tombeau est un monument funéraire élevé sur la tombe d'un mort et servant de sépulture. Avec cette comparaison, l'écrivain nous renvoie l'image tragique de la scène à laquelle a assisté *Dastaguir* : « *Chacun était occupé avec ses morts. Ton frère était assis devant un amas de ruine […] ton cousin en pleur cherchait en vain dans les décombres un bout d'étoffe, un pan de vêtement, pour ensevelir ses morts.*» (p67). Désormais ces maisons en ruine, qui autrefois, étaient un lieu chaleureux et sécurisant pour des familles, se sont transformées en un lieu clos, sombre et à l'aspect funèbre. Rahimi glorifie ces familles en définissant leur dernière demeure de tombeau, car ce terme s'applique essentiellement pour désigner la tombe d'une famille importante. Cela dit, cette tombe abrite une famille lambda, d'un petit village afghan et dont le destin fut tragique, mais qui mérite tous les honneurs.

[329] RAHIMI Atiq, Terre et cendres, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p 42.

Il y va de soit dans *Syngué sabour pierre de patience*, où Atiq Rahmi reste sur la même ligné en offrant à son lectorat l'image d'un autre lieu qui s'improvise cimetière en plein ciel. La maison en ruine de la voisine est présentée comme un cimetière où les morts ne sont pas mis sous terre :

> « -Ta maison, ton mari, ton fils sont vivants. ».
> La vieille prend une petite voix, comme une enfant : « oui, ils sont là, mon mari, mon fils… dans la maison. […] Tu veux les voir ? ». Elles s'éloignent, traversent les décombres. On les entend plus. Soudain, un hurlement, celui de la femme. Horrifiée. Horrifiante. Ses pas dégringolent sur les dalles, trébuchant, sur les ruines. Elle cri toujours, elle vomit. Elle pleure. Elle court dans la maison.[330]

La découverte de corps en décomposition dans les ruines de la maison voisine, est une image qui bouleverse et horrifie le protagoniste. Certes, Rahimi décrit à peine cet espace, mais l'état affolant du personnage principal et ses émotions, laisse deviner la condition de ce lieu. Pour rappel, l'histoire de ce roman se déroule dans un pays en guerre, qui se décompose sous les bombardements où les vivants côtoient les morts chaque jour. Cette terre en guerre est un grand cimetière dans lequel les maisons sont des tombes ouvertes où les assaillants n'ont de respect ni pour les morts ni pour les vivants.

Dans cet espace, nous sommes loin d'un lieu d'enracinement puisque toutes les âmes habitantes de ce lieu, mortes ou vivantes, errent à la recherche de liberté et de paix, vu que nul d'elle n'est ni libre (âme vivante) ou en paix (âme morte). Ce constat est souvent l'état d'un exilé en terre natale où il côtoie constamment la vie et la mort et cherche inlassablement la paix et la liberté.

IV.1.4. La mine de charbon, lieu obscure de l'exil

L'espace de la mine a été longtemps une source d'inspiration inépuisable pour de nombreux écrivains, même si l'auteur de référence dans la littérature minière est

[330]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p56.

Émile Zola[331] avec son roman à succès Germinal[332]. Lorsque Zola met en lumière l'espace de la mine, il le fait pour dénoncer les conditions misérables dans lesquelles les mineurs vivent. Cet espace est un lieu pénible et rêche où l'homme puisse travailler et évoluer, non seulement le mineur est coupé du monde extérieur, parfois durant plusieurs jours, aussi sa vie est en sursis puisque il fait face au danger à chaque moment passé dans la mine. Il existe deux sortes de mine : mine souterraine et mine à ciel ouvert. La mine de charbon souterraine est un grand réseau de tunnels verticaux et horizontaux construit dans la couche de l'écorce terrestre permettant d'atteindre le gisement minier afin de l'extraire. Cet espace est le type de mine élu par Kundera et Rahimi pour servir de décor à une partie de leur narration. Ce choix n'est pas tout à fait anodin pour l'un des deux auteurs, ce que nous tenterons d'établir dans l'analyse qui va suivre.

Dans l'analyse précédente, l'espace désert présent dans le roman *Terre et cendres,* est le premier relais qui conduit à notre espace attendu : la mine de charbon. Dans *Terre et cendres*, le personnage principal traverse le désert durant plusieurs jours, en direction de la mine de charbon où son fils travaille, pour lui annoncer la perte de sa famille :

> Tu t'es assis, le dos tourné au soleil automnal, contre le parapet du pont ; le pont qui, au nord de la ville de Pol-e-Khomri, relis les deux berges de la rivière asséchée. C'est là que passe la route du nord de l'Afghanistan à Kaboul. En s'engageant à gauche à l'entrée du pont la piste de terre qui serpente au-delà des collines désertiques, on parvient à la mine de charbon de Karkar…[333]

[331] Emile Zola (1840-1902) est un écrivain et journaliste français du 19°siècle, chef de file du mouvement littéraire le naturalisme, il est un romancier français très populaire pour ses œuvres et ses prises de position politique contre le Second Empire et notamment dans l'affaire Dreyfus en 1897.

[332] Germinale est le roman le plus célèbre d'Emile Zola. 2crit en 1885, il est le treizième roman de la série des Rougon-Macquart (regroupe un ensemble de 20 romans écrits par Émile Zola entre 1870 et 1893), ce roman a été traduit dans plusieurs langues et fut même adapté au cinéma et la télévision. Dans ce roman Zola raconte de manière très réaliste l'émergence de la vie ouvrière en dressant un portrait très vif des conditions de vie des mineurs et l'injustice envers les pauvres.

[333]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p 16.

Les segments descriptifs de cet espace ne sont pas présentés aux lecteurs, le narrateur fait le choix initial de situer le lieu exactement *« au nord de la ville Pol-e-Khomri »* et de le présenter *« la mine de charbon de Karkar »* pour donner de l'authenticité à son récit, puisque ce lieu existe réellement. De la sorte, le lecteur se plonge instantanément dans l'histoire de ce roman avec l'image d'un lieu précis *« la route du nord de l'Afghanistan »*, *un* espace dans un pays plongé dans une guerre abominable. Dès lors, le décor est planté. Cependant, lorsque le fils de *Dastaguir* quitte son village après sa sortie de prison, pour aller travailler dans la mine de charbon, il ne fuit pas la guerre, mais son village et ses habitants :

> Tu penses au moment où Mourad quitta le village. […] Tu aurais pu aller à Pol-e-Khomri. […] Tu l'aurais soutenu en travaillant à la mine. […].Quatre années qu'il t'a confié sa jeune femme et son fils et a rejoint la mine pour gagner sa vie. En vérité, Mourad a fui le village et ses habitants, il voulait s'éloigner. [334]

Dans cet espace, particulièrement inhumain et hostile de la mine et des mineurs, ce personnage trouve refuge de tous les malheurs qui le frappe, puisque il se plonge dans le travail après l'annonce de la mort de toute sa famille (sans savoir que son père et son fils ont survécu aux bombardements). On lui fera croire que sa famille a été décimée à cause de son travail à la mine : « *Bâba, je te parle en toute confidence. Ils ont dit à Mourad que les résistants et les traitres ont assassiné toute sa famille, en prétendant que parce qu'il travaillait à la mine. Ils lui ont fait peur. Mourad ne sait pas que tu es en vie.* » (page89).

Ainsi, la souffrance de Mourad ne fera qu'accentuer et il sombra, le temps d'un soir, dans la folie puisqu'il « *s'est martelé la poitrine jusqu'à l'aube* » (p86) et il « *s'est mis à courir autour du feu et s'est précipité dans les flammes*. »(p86). Mourad vit deux souffrances, d'une part, il a une souffrance personnelle née de son exil et de la perte de sa famille. D'autre part, il partage la souffrance des mineurs. Cette dernière est

[334] Ibid. p 28.

comparée à celle des damnés de l'Enfer puisque la mine ressemble à une fournaise se trouvant dans les profondeurs de la terre.

> Tu parviens devant le bâtiment du contremaitre. Tu t'arrêtes devant la porte. Une porte imposante. On dirait l'entrée d'une forteresse. Que peut-il y avoir de l'autre côté ? Probablement un grand tunnel, long et profond, qui s'enfonce au cœur de la terre, jusqu'au bout, jusqu'à la fournaise… P77

D'où l'image de Rahimi, lorsque son personnage *« s'est mis à courir autour du feu et s'est précipité dans les flammes. »* (p86) comme s'il le faisait dans les flammes de l'enfer. Désormais, son âme est damnée et il enterre sa souffrance dans la mine. Rahimi construit une image négative de la mine en tant qu'environnement hostile et inhospitalier, ceci par la fonction qu'il octroie à ce lieu dans la construction du sens. Ce lieu est à la fois un lieu d'exil pour échapper à la colère et à la souffrance et un lieu funeste car le travail à la mine est très pénible. D'ailleurs, Rahimi dresse un portrait minime des mineurs, dont l'image ne se limite pas à la description du panorama dans lequel la mine n'est pas insérée à une description souterraine de ce lieu dont il s'abstient de faire :

> Tu quittes la pièce la tête basse. L'air est encore plus dense, plus lourd, plus sombre. Tu regardes la colline. Elle te semble elle aussi plus grande, plus noire… Des hommes aux visages encore plus fatigués, encore plus noirs, la dévalant. P89

Les visages des mineurs tachés de noir mêlés de fatigue, informent sur leurs conditions de travail. Ce lieu se caractérise par la poussière volante, la chaleur étouffante et une obscurité absolue qui font de cet espace un lieu hostile, asphyxiant et inerte comme une tombe.

Toutefois, le personnage de *Mirza Qadir*, le propriétaire de l'échoppe, est originaire *« de Kaboul, du quartier de Shorbazar. »* Il a quitté sa ville natale pour s'exiler dans la ville minière de Pol-e-Khomri, après la fuite de son fils unique et la mort de sa femme. Comme il a tout laissé derrière lui, sa maison et sa boutique, il a dû travailler dans la mine de Karkar pour s'assurer une vie décente :

> Mirza a dû quitter Kaboul précipitamment, abandonnant boutique et maison. Il est allé travailler deux ans à la mine de charbon. Avec ses premières économies, il a ouvert cette boutique. Du matin au soir, il est assis dans son échoppe, il écrit ou lit. Il n'a de compte à rendre à personne. P64

La mine de charbon pour ce personnage était un refuge et un passage obligé dans cette région, où la mine demeure le seul gagne-pain. C'est grâce à son travail dans la mine que Mirza Qadir a pu ouvrir son échoppe devenue, aujourd'hui, son foyer. La mine a permis à ce personnage de s'offrir une nouvelle vie loin de son passé entaché. Elle a fait de lui *« un homme de cœur […] Ses paroles sont toujours justes. Il inspire une confiance immédiate. Avec lui on peut parler à cœur ouvert.»* (Page 62) et à son tour il apporte beaucoup aux égarés qui passent par ce chemin.

Rahimi octroie la fonction d'un faire-part de décès à cet espace à travers une image volubile, qui survient lors de la rencontre de *Dastaguir* avec le contremaitre de la mine. Une rencontre consternante puisqu'il est proche de revoir son fils pour lui annoncer la mort de sa famille. Soudain, la mine qui devait le libérer du poids qu'il portait, depuis la mort des siens, devient un lourd fardeau : *« Le contremaitre se lève et s'avance vers toi […] Sa main pesante se pose sur ton épaule. Tu as l'impression que la mine entière, avec sa vaste colline, tout son charbon, ses bâtiments cubiques en béton, repose sur tes épaules. »*(Page80). Comme dans chacun de ces passages sur la mine, la description de ce lieu n'est qu'extérieure. La mine de charbon est un lieu de travail hostile, pénible et difficile, qui se caractérise par la chaleur rude, la poussière et l'étouffement, mais il est aussi un lieu d'injustice et de souffrance.

Rahimi reste fidèle à cette image de la mine, toutefois il met plus l'accent sur l'image émotive qui se dégage de ce lieu. Autrement dit, la mine, au-delà de son côté inhospitalier reste un isoloir et un refuge pour des exilés qui choisissent de s'enterrer dans une mine, afin d'oublier leur immense souffrance et l'injustice qu'ils ont connue. Les souffrances physiques engendrées par le travail à la mine n'ont pas d'égale devant les souffrances de l'âme.

Quant à Kundera et son choix du paysage minier dans son roman *La Plaisanterie,* surgit dans les chapitres consacrés au personnage de *Ludvik.*. Après expulsion de l'université et du Parti Communiste, *Ludvik* est enrôlé de force dans l'armée et se retrouve exilé dans la ville d'Ostrava, où il travaillera pendant plusieurs années dans la mine de charbon. Cette partie de son histoire est racontée au passé puisqu'elle surgit avec ses souvenirs d'exil :

> Ce même jour encore nous fûmes commandés au rassemblement, à la soupe du soir, au coucher ; le lendemain matin, réveillés et conduits à la mine [...] nous fûmes, par groupes divisés en équipe de travail et doté d'outils (marteau piqueur, pelle, lampe de mineur). […] ensuite la cage de descente nous entraîna sous la terre. Lorsque nous remontâmes, le corps est endolori.[335]

Ici l'espace de la mine est constitué d'un environnement matériel, puisque dans ce passage le narrateur décrit les outils des mineurs. Trois outils nécessaires au prélèvement du charbon et dont les fonctions diffèrent. Le marteau piqueur ou le pic a pour fonction de séparer les morceaux des veines en se glissant dans les failles du charbon. Quant à la pelle, elle permet de ramasser le charbon afin de le charger dans les chariots de transport. Enfin, l'outil indispensable à tous les mineurs, est la lampe de mineur. Sa fonction littérale est d'éclairer les longs tunnels souterrains qui forment la mine et de calculer les heures de travail, de la lampe prise à la lampe rendue. Cependant, elle est plus que cela pour le mineur : au fond de la mine elle est la garante de sa vie « *Ma lampe est un soleil, tous mes jours sont des nuits* »[336].

Un lien fort rattache le mineur à sa lampe, sans elle, il n'est rien. Elle est son emblème et figure sur les bannières des syndicalistes miniers qui marchent vers le socialisme. Aujourd'hui, elle fait l'objet de collection et fasciné par ses différentes formes et emplois. Par sa fonction d'éclairer les ténèbres de la mine, la lampe éclaire aussi le chemin de la vie du mineur, puisque en la préservant, il protège sa vie

[335]KUNDERA Milan, *La plaisanterie,* Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p 79/80.
[336]MICHEL Joël, *La mine dévoreuse d'hommes*, Gallimard, Paris, 1993, 128 pages, p 40.

de tous les dangers souterrains liés au travail de la mine. *Ludvik* pénètre au centre de la terre sans connaitre le maniement de ses outils, mais fini par s'y habituer :

> Une quinzaine de jours me furent nécessaires pour m'habituer tant bien que mal à l'épuisant labeur de la mine, les mains crispées sur un lourd marteau piqueur dont je sentais la vibration me secouer la carcasse jusqu'à la reprise du lendemain matin. N'importe, je travaillais honnêtement et avec une sorte de frénésie ; j'étais résolue à obtenir des rendements de travailleur de choc et bientôt j'y réussis à peu près. P82/83.

C'est à travers la description des conditions de travail du personnage à la mine et son état de santé, que le lecteur découvre ce lieu hostile et funeste. Toutefois, *Ludvik* s'habitue à ce lieu, qu'il n'a pas choisi et à son dur labeur puisqu'il s'appliquera sérieusement pour bénéficier d'une récompense. Ainsi, l'espace de la mine chez Kundera, n'est pas présenté comme un lieu obscure et non accueillant, puisque son personnage s'intègre dans ce lieu et s'y épanouie : « *En fait, j'étais très heureux dans cette caserne gardée par des chiens ou au fond de la mine, où je m'appuyais sur le marteau piqueur qui tressautait. J'étais heureux et fière.* » (page163). Cet espace est un lieu non principal de l'intrigue, il est un lieu qui fait partie du passé du personnage de *Ludvik,* un lieu de bannissement pour lui, mais à la grande surprise ce lieu fut accueillant, c'est une source d'argent. Ainsi, un écrivain peut transformer un espace aux stéréotypes de lieu hostile, sombre, inhospitalier, éprouvant et étouffant en un espace qui procure le bonheur et malgré les souffrances du corps, l'esprit et l'âme résistent.

IV.1.5. L'aéroport, lieu-transit pour l'exil

En littérature comme au cinéma, beaucoup d'action clés se déroule dans l'espace d'un aéroport. Ce lieu public et ouvert est un bâtiment aménagé pour le départ et l'arrivée des lignes aériennes, il est une station de décollage et d'atterrissage des avions.

Cependant, au-delà de son rôle de transport, il est un lieu de départ et de retour, de retrouvailles et de séparation, de rencontre et de passage. Ainsi, avec ses multiples fonctions, cet espace suscite, aujourd'hui, un vif intérêt pour les écrivains de l'exil.

Ce lieu s'inscrit dans la mémoire collective par sa fonction de lieu de départ vers un ailleurs meilleur et de sa fonction de lieu de retour dans un chez soi tourné vers le passé. Dans le roman *L'ignorance,* Kundera lui octroie une double fonction : un lieu de départ et un lieu de retrouvaille (ou de rencontre, tout dépend du point de vue du personnage.). L'espace aéroport fait irruption dans la sphère romanesque de ce roman à la page 56, lorsque les deux personnages principaux se trouvent au même lieu, à l'aéroport de Paris pour leur retour au pays natal :

> Un jour, à l'aéroport de Paris, elle passa le contrôle de police et alla s'asseoir dans la salle d'attente. Sur le banc d'en face, elle vit un homme et, après deux secondes d'incertitude et d'étonnement, elle le reconnut. Elle se leva et alla vers lui qui se leva à son tour.
> -On s'est connus à Prague, n'est-ce pas ? lui dit-elle en tchèque.
> « Tu te souviens encore de moi ?
> -Bien sûr.
> -Je t'ai reconnu tout de suite, tu n'as pas changé.
> -Tu exagères.
> -Non, non. Tu es toujours comme avant. Mon Dieu, tout cela est si loin. […]
> -C'est tout à fait par hasard que je passe par Paris. Je vis au Danemark. Et toi ?
> -Ici. A Paris. P57

Ce passage est une entrée en matière dans cet espace, qui est une partie intégrante de la ville (espace analysé précédemment), où il joue un rôle important dans l'histoire de ce roman du Grand Retour. L'aéroport est avant tout un lieu de passage de quelques heures dans lequel tout se déroule promptement, mais où la vie d'un individu peut basculer, comme fut les retrouvailles ou la rencontre entre *Irena* et *Josef* à l'aéroport de Paris. Cet espace est pour *Irena* un lieu de retrouvailles, un

déclencheur de la mémoire et un donneur d'espoir, puisque ses retrouvailles avec Josef ravive en elle la flamme qui brûlait pour lui, avant son exil en France. Elle espère, enfin, avoir trouvé le vrai amour auprès de lui :

> Elle se rappelle que, dans la salle d'attente de l'aéroport, il lui a dit sur un ton grave et étrange : « je suis un homme absolument libre. » Elle a eu l'impression que leur histoire d'amour, commencée vingt ans plus tôt ? Avait seulement été reportée au moment où ils seraient libres tous les deux. P115

Cette même scène vécue par *Irena* et *Josef* dans ce même lieu, constitue pour *Josef* un lieu de rencontre et non un lieu de retrouvailles, puisque ce dernier ne se souvient pas de son interlocutrice : « *Lui aussi, il était heureux de cette rencontre ; elle était amicale, coquette et agréable, […] et il ne savait pas du tout qui elle était.* » (p59). De la sorte, ce qu'un lieu de retrouvailles pour l'un est un lieu de rencontre pour l'autre. La mémoire de *Josef* lui fait défaut lors de son retour d'exode. Cette exilé de vingt ans, ne s'approprie aucun lieu de son passé, il ne fera pas mieux avec un espace qui lui sert de passage. Aussi, il est le lieu de l'oubli et de l'angoisse, puisque le hasard y est souvent au rendez-vous : « *Elle se rappelle une autre phrase de lui* : « *C'est tout à fait par hasard que je passe par Paris » ; hasard c'est une façon de dire : destin* […] »(P116).

Á l'aéroport, ce lieu dans lequel l'exilé joue son destin, où il repense son avenir, *Josef* oublie et s'envole, puisque dans la dernière scène de ce roman, il part à l'aéroport, là où tout a commencer pour lui, pour en finir avec son passé, ses souvenirs et son pays natal, pour aller retrouver sa terre d'accueil :

> Il prit un taxi et repartit pour l'aéroport. C'était déjà le soir. L'avion s'envola vers un ciel noir, puis s'enfonça dans les nuages. Après quelques minutes, le ciel s'ouvrit paisible et amical, parsemé d'étoiles. P223.

Ce lieu dans l'imaginaire kundérien, est un lieu anonyme, que nul ne peut habiter ou s'approprier, mais il est un lieu de rencontre, de retour et de départ. Un lieu qui ravive les souvenirs, stimule les mémoires et fait basculer le destin de l'exilé. Quant à l'imaginaire Rahimien, il substitue ce lieu transit de l'exil par le

symbole naturel de l'exode : les oiseaux migrateurs. L'espace aéroport n'est jamais clairement cité dans ce roman, cependant un objet important le supplie : les rideaux de la chambre sur lesquels figure le dessin d'oiseaux migrateurs. Ces rideaux forment l'unique partie de décor qui revient à chaque fois dans le récit comme un leitmotiv.

En conséquence, il est important de s'y intéresser pour leur valeur symbolique, plus formellement aux oiseaux migrateurs qui figurent sur ces rideaux. Cet objet est cité treize fois dans le roman, notamment, à la première et dernière page. De la sorte, l'image des oiseaux migrateurs ouvre et clôture l'histoire de ce récit avec deux images différentes. Au début du roman, dans la chambre du couple, où se déroule la grande partie de l'intrigue, le narrateur décrit : « *deux rideaux aux motifs d'oiseaux migrateurs figés dans leur élan sur un ciel jaune et bleu*. » (p15). L'objet de notre analyse, les oiseaux migrateurs, sont figés dans cette première image et d'ailleurs dans toutes leurs images présentes dans le texte, à l'exception de la dernière (ce que nous tenterons d'analyser par la suite). Arrivés à ce constat, il est nécessaire de rappeler le phénomène naturel des oiseaux migrateurs.

Les oiseaux migrent chaque fin d'été, ils emmagasinent de grandes réserves d'énergie et migrent dans les pays chaud pour ne pas mourir de faim et de froid. Leur survie dépend de leur migration, puisque en saison hivernale, ils ne peuvent trouver un foyer chaud pour s'abriter, ni assez de nourriture pour s'alimenter. Ainsi, ils se retrouvent contraints de migrer vers un territoire plus accueillant. Cependant, tous les oiseaux ne migrent pas, certaines espèces d'oiseaux subsistent, en changeant leur régime alimentaire et passent l'hiver dans leur site de nidification.

L'homme qui se trouve en grande difficulté dans son pays natal, où il a du mal à subvenir à ses besoins les plus rudimentaires ou encore plus important, il n'est pas en sécurité, il se retrouve face à deux choix : partir ou rester. Le choix de partir lui octroie le droit à une vie meilleure, loin de l'insécurité, de l'injustice et de

l'oppression dans un pays autre que celui de sa naissance. La femme dans *Syngué sabour pierre de patience* rêve de cette vie paisible, faite d'amour et de liberté. Une vie d'ailleurs où elle pourra vivre loin du pouvoir phallocratique, d'une domination sociale masculine et des ravages de la guerre. Elle rêve d'offrir à ses filles une vie de femme autonome et surtout libre de tout choisir. Cependant, elle est prisonnière dans un lieu hostile comme les oiseaux migrateurs qui sont figés sur les rideaux de sa chambre.

Dans le décor de cette chambre, les rideaux symbolisent d'une part la frontière entre l'espace privée (la chambre) et l'espace public (la rue). D'autre part, ils sont censés se protéger du monde extérieur où la guerre et ses dangers sont omniprésents. Toutefois, Rahimi détourne leurs fonctions premières et il les met en relation avec plusieurs thèmes récurant tel que l'exil et la survie.

Ces oiseaux migrateurs symbolisent la liberté et le songe impérissable de l'homme de voir le monde, de voyager dans des pays lointains et méconnus. Mais cette image des oiseaux migrateurs figés dans leur élan et si abjecte qu'elle nous pousse à réfléchir sur notre liberté et notre vie. De ce fait, Rahimi, libère ses oiseaux migrateurs dans la dernière scène de son roman jusque-là stoppés dans leur élan. Ils s'envolent survolant le corps de la femme morte :

> La femme est écarlate de sang. Écarlate de son propre sang.
> Quelqu'un entre dans la maison.
> La femme rouvre doucement les yeux.
> Le vent se lève et fait voler les oiseaux migrateurs au-dessus de son corps. P138

Il aurait été plus cohérent de penser que la femme allait se libérer de sa pénitence comme les oiseaux migrateurs, notamment lorsqu'elle ouvre ses yeux lors de leur envole. Cette femme abattue et détruite par un homme tyran, dont elle veille à son bien-être au dépend de son propre mal-être. Et en dépit de ses souffrances et de ses malheurs, elle se révolte et elle s'accroche à l'espoir d'une vie meilleur et mène d'arrachepied un combat contre la domination masculine.

Ainsi, la symbolique des oiseaux migrateurs prend tout son sens, qu'à la fin du récit. La rébellion de la femme finit par payer, même si au prix de sa vie, sa mort la libère comme les oiseaux migrateurs dont emportera avec elle leur élan. Ce suprême envole souligne le combat de cette femme pour se délivrer de l'oppression masculine et sociale. Enfin, Atiq Rahimi a choisi l'image des oiseaux migrateurs condamnés à errer puisqu'ils migrent ou fuient vers des territoires ou des terres accueillants, comme l'auteur de *Syngué sabour pierre de patience*, qui a fait le choix de s'exiler loin de son pays natal qui est devenu inhospitalier.

Et l'image de l'héroïne du roman qui ouvre ses yeux vers la fin et observe les oiseaux migrateurs qui prennent leur envol, nous fait prendre conscience que le choix le plus judicieux est celui de l'exil, de partir ailleurs et assurer sa survie.

IV.1.6. Ecrire l'espace de l'exil

Écrire l'exil c'est écrire l'espace sous ses différentes formes et avec ses multiples fonctions. Kundera et Rahimi nous présentent cinq espaces major de la vie de leurs personnages respectifs. Cependant, chacun de nos romanciers dresse son propre portrait de ce lieu. Á titre d'exemple, la chambre un espace très présent dans l'ensemble du corpus, à l'accoutumé est un lieu de fantasmes et des rêves, un lieu intime et sécurisant. Toutefois, se déploie autrement chez Rahimi puisqu'elle occupe en même temps la fonction de prison pour la femme et son ultime refuge de la guerre. Elle est aussi son confessionnal du poids de ses secrets. Egalement, cet espace est un isoloir où la femme s'exil pour fuir son entourage hostile. Chez Kundera, la chambre est un lieu de bien-être et de repos. Aussi, elle est un lieu de fantasme où le personnage rêve d'amour et de fantaisie. Mais plus important encore dans l'écriture de l'exil, dans ce lieu on ressasse le passé et on fait appel aux souvenirs. Dans ce lieu on se retrouve et on se sépare. La chambre en toute circonstance, est un espace déterminant où tout se joue et se déjoue.

Le deuxième espace, très présent chez Kundera et beaucoup moins chez Rahimi, est celui de la ville. Ce lieu est l'espace des sentiments mitigés et celui des nostalgiques. Kundera porte énormément d'importance à ce lieu puisque lorsqu'on quitte son pays, on quitte sa ville avec ses rues, ses maisons, ses espaces publics et toutes ses infrastructures. Le retour d'exil en terre natale passe machinalement par le retour en ville qui abritait autrefois la vie de l'exilé. Les personnages kundériens sont mitigés entre apprécier chaque instant vécu dans les bras de leur ville natale (Ludvik et Irena), ou être mécontent et le mal dans un lieu de leur passé (Josef). Entre Prague et Paris, le cœur de Kundera fléchit, il penche tantôt vers son passé et tantôt vers son présent ce qui trouble sa vision de l'avenir.

Mais il se doit de choisir et sa ville d'accueil l'emporte haut la main, puisqu'il dresse à chaque fois un portrait positif de sa ville d'adoption, et limite il dénigre sa ville de naissance, tout en gardant un goût nostalgique pour ce lieu qui la vue naitre et grandir, mais n'a pu assouvir ses désirs et fantasmes. Décidément, c'est Paris qui a choisi Kundera et non lui.

Á l'opposé de Kundera, l'écrivain Rahimi, présente l'espace ville dans son roman comme un lieu hostile et dangereux. Malheureusement, l'individu est pris au piège et se doit de faire un choix cornélien : fuir ou rester. Son exil est une question de survie, puisque les villes rahimiennes sont un cimetière à ciel ouvert qui forcent l'homme les quitter sans réfléchir. Mais, lorsqu'on est dans l'incapacité de s'exiler hors de sa ville ou de son pays natal, on s'exile chez soi (la femme dans *Syngué sabour pierre de patience*) et par la pensée et le rêve, qui nourrissent l'espoir d'une vie meilleure et ailleurs.

Quant au troisième espace mit en avant dans notre corpus, est un lieu qui s'emboite dans le précédent, puisqu'il s'agit du cimetière. Ce lieu pas très jouissif, mais qui apporte le sentiment d'apaisement et de calme chez Kundera et un sentiment de colère et de souffrance chez Rahimi. Le cimetière est un espace qui

porte, dès le départ, l'image d'un lieu morbide et nos deux auteurs nous renvoient deux autres images distinctes de cet espace.

Chez Kundera, le cimetière est un lieu de recueillement et de deuil, mais également un lieu où l'exilé prend conscience de sa rupture avec des personnes de son passé, qui ont fait le choix contraire, celui de rester dans leur pays natal jusqu'à leur mort. Chez Rahimi, le cimetière est partout dans la ville, d'ailleurs, on ne distingue plus les morts des vivants à cause de l'espace qu'ils partagent ensemble. Les défunts ne sont pas enterrés, mais ensevelis sous les ruines des maisons bombardées. Le cimetière perd sa fonction de lieu de recueillement et de deuil. Celui qui fait le choix de rester dans son pays en plein guerre, certes il fait preuve de courage et de résistance, mais par ce choix il perd son droit le plus absolu celui d'avoir une d'être enterré.

Cette dernière demeure de l'homme sur terre, devient dans certaines circonstances un espace immatériel au sens abject. Un autre espace, se glisse dans le corpus, celui de la mine de charbon. Ce lieu est, tout d'abord, présenté sous sa fonction de lieu de travail, puisque tous les protagonistes du corpus, fréquentent la mine pour gagner leur vie afin de subvenir à leurs besoins. Cependant, Kundera et Rahimi ont fait, chacun à son gré, un lieu d'exil forcé pour l'un et choisi pour l'autre. Kundera, présente la mine de charbon dans un contexte sociopolitique très délicat en Tchécoslovaquie, puisque le tableau de fond de l'histoire ce son roman *La plaisanterie*, est l'ère communiste.

Lors de cette période, tout affront au Parti Communiste et à la doctrine marxiste est perçu comme un crime puni par la loi comme se retrouver enrôlé de force dans l'armé noire et mis au service de la mine, le sort qui fut réservé à *Ludvik* suite à sa plaisanterie de mauvais goût. Ce même affront commis par Kundera lui a valu une semblable répression, à l'exception du travail à la mine, sans doute parce qu'il a eu le temps de fuir vers la France, loin de son pays natal. Cependant, ce travail pénible

et rêche, dans un lieu inhospitalier et sombre ne fut pas si affligeant pour *Ludvik*, qui a su s'adapter et en tirer profit. Cette image positive et inhabituelle de ce lieu, représente une maigre consolation de Kundera sur le destin qu'il aurait connu s'il était resté dans son pays natal.

En ce qui concerne la représentation de l'espace de la mine chez Rahimi, est différente de celle de son acolyte Kundera. Tout d'abord, l'exil dans ce lieu est un choix du protagoniste. Ce travail lui procure une sécurité financière et une paix intérieure, puisque ce choix est la conséquence d'une décision mûrie : fuir le village natal et ses habitants pour vivre en paix. Rahimi ne s'attarde pas sur la description de ce lieu, ni de sa fonction de gagne-pain. Par contre cet espace fait office de tombe, puisque le fils Mourad y entrera sa souffrance et sa douleur après l'annonce du bombardement de son village et le décès de sa famille. Le choix de s'exiler à la mine est finalement une alternative malheureuse. Ainsi, dans ce cas de figure, on fuit un lieu hostile pour un autre encore moins accueillant et on doit s'y résilier.

Le dernier espace analysé dans ce corpus est un lieu clairement défini chez Kundera et symboliquement présenté par Rahimi : l'aéroport. Kundera estime que cet espace est un passage obligé dans son second roman *L'ignorance,* puisqu'il marque le retour des protagonistes d'exil. Ainsi, pour voyager on est obligé d'emprunter un mode de déplacement que ça soit la marche ou en utilisant un moyen plus rapide et moins fatiguent, tel que la voiture, le train ou encore l'avion. Lorsqu'on emprunte l'avion, on s'approprie l'espace aéroport qui est également un lieu ajusté à la ville.

L'espace aéroport symbolise sans surprise la pérégrination et le déplacement d'un lieu vers un autre, généralement, situés à des distances importantes. Les personnages principaux de *L'ignorance* vont entreprendre un grand voyage en partant de leur pays d'accueil pour arriver dans leur pays natal. Ils se croisent dans ce périple dans la salle d'attente de l'aéroport de Paris. Quelques minutes passées

ensemble suffiront pour faire basculer leur destin. Ce lieu symbolise l'espoir et le renouveau pour *Irena* qui verra en *Josef* son sauveur symbolisant la fuite puisque *Josef* finira par quitter Prague tel un voleur, se hâtant de rejoindre son pays d'adoption, le Danemark. Cet espace est partagé entre deux fonctions, celle qui annonce le départ et celle qui annonce le retour, de ce fait, il est un espace de transition entre un pays qu'on quitte et un lieu qu'on retrouve. Aussi, l'espace aéroport est le premier témoin de l'exil d'un individu, il consiste son point de départ pour ailleurs meilleur.

Á contrario, cet espace est présenté symboliquement chez Rahimi, puisqu'il le substitue aux oiseaux migrateurs dessinés sur les rideaux de la chambre. Comme il a été clairement défini précédemment, les oiseaux migrateurs représentent l'exil vers un autre territoire hospitalier. Cependant, dans ce récit ils sont stoppés dans leur élan et se trouvent prisonniers comme le personnage de la femme. Ils sont impuissants devant leur gourou et n'attendent que d'être libre, le cas de femme qui subit toutes les humiliations et les injustices d'une société dominatrice et masculine. Néanmoins, ces oiseaux migrateurs finiront par prendre leur envol en quête de liberté comme la femme, même si sa liberté fut au prix de sa vie. Si l'exil est impossible, le possible devient l'ultime exil : la mort.

L'étude de l'espace dans l'écriture de l'exil est d'une importance capitale puisqu'il permet de mettre sous les projecteurs l'élément phare de l'exil : le changement d'espace. L'exil d'un pays vers un autre suscite beaucoup de changements et de concessions, notamment sur le plan culturel. Lorsqu'un pays accueille un exilé, ce dernier doit adopter sa culture et s'adapter à son nouveau mode de vie. De même, ce changement est sensé apporter la paix et la délivrance. Milan Kundera et Atiq Rahimi, qui ont vécu l'expérience de l'exil, décidemment différemment, ils la partagent avec le lecteur avec tous ses travers. L'espace est envahi par l'exilé avec toutes ses émotions et sa gestuelle, qui donne vie à cet espace. Aussi, il est important d'analyser la mobilité des personnages dans un espace

puisque c'est grâce à elle que l'espace prend tout son sens. Ainsi, le chapitre suivant est consacré entièrement à la mobilité des personnages en espace d'exil.

IV.2. Chapitre deuxième :
La mobilité du personnage dans l'espace de l'exil

Il est inévitable de songer à une étude de l'espace dans l'écriture de l'exil sans consacrer une partie à l'analyse de la mobilité du corps. En effet, la mobilité dans les écritures de l'exil est très présente dès l'instant où l'écrivain parle de bannissement, de voyage, de pérégrination, de marche, ou encore de retour. Ces pratiques de mobilité renvoient dans le texte à des questions relatives au rapport qu'entretient l'écrivain exilé avec l'écriture et le monde.

Ce présent chapitre définira la mobilité du corps et sillonnera ses différentes formes auxquelles Milan Kundera et Atiq Rahimi ont fait appel afin d'enrichir leurs textes. A plus forte raison, les personnages kundériens et rahimiens sont en continuel mouvement, une motricité qui s'inscrit dans un espace géographique tangible, ou dans un espace imaginaire issu de la mémoire et des souvenirs.

IV.2.1. Définition de la mobilité dans l'espace de l'exil

La définition du terme mobilité s'annonce selon le dictionnaire Larousse comme étant l'aptitude pour des individus ou des objets à se mouvoir et à se déplacer dans un espace. Il existe deux formes majeures de mobilité : la mobilité physique et la mobilité imaginée. De la première émane la mobilité géographique qui se définit comme étant tout changement de résidence d'une personne ou le déplacement d'un lieu vers un autre.

La mobilité imaginée est une mobilité qu'on déchiffre dans un texte au second degré car elle est toujours allusive et palpable grâce à une lecture analytique approfondie.

De ce type de mobilité découlent la mobilité mémorielle et la mobilité fantasmée. Cette dernière, un concept inspiré des travaux de Maurice Merleau-Ponty dans ses ouvrages *La structure du comportement* (1942) et *Phénoménologie de la perception (1945)*,désigne l'espace virtuel issu de l'imaginaire, du rêve, de la rêverie et du délire que l'exilé investit contraint ou par choix. Quant à la mobilité mémorielle, celle-ci se concentre sur le déplacement virtuel du personnage dans ses réminiscences et sa mémoire.

IV.2.2. Relation entre exil, espace et mobilité

Parler et expliquer l'exil reviendrai à parler systématiquement d'espaces et de personnes, car l'exil est l'état (action) d'une *personne* qui a quitté son *pays* (espace) délibérément ou involontairement. L'acte d'exil est un mouvement qu'opère une personne en s'éloignant d'un lieu afin de rejoindre un autre. De tout temps l'exil a été rattaché à un espace puisque lorsqu'on s'exile, on effectue une *mobilité* : on quitte un espace. Quelquefois, l'exil désigne l'éloignement d'une personne ou d'un groupe au sein du même lieu, voire dans ce cas de figure l'exilé qui délimite toujours son espace. Un auteur évoquant l'exil usera de plusieurs stratégies narratives afin d'arborer la réalité de l'éloignement contraint ou choisi, ce que nous tenterons d'aborder dans l'analyse du corpus qui va suivre.

La mobilité physique

Il y va de soi, qu'il est nécessaire d'aborder la mobilité du corps dans l'espace car c'est le corps qui s'approprie l'espace pour lui donner un sens. Autrement dit, il ne peut y avoir d'espace sans corps. Merleau-Ponty approuve l'idée que la manifestation de l'« espace »doit se fonder sur celle de l'expérience vécue dans la mesure où

l'expérience de la spatialité est la conséquence de la réaction réciproque de deux phénomènes l'un sur l'autre, celle du corps et de l'espace. Henri Lefebvre surenchérit en affirmant que l'espace et le corps sont deux éléments indissociables. En effet, l'espace est un élément capital pour l'homme puisqu'il peu le changer, le putréfier ou le détruire. Pareillement, l'espace à travers les temps a toujours été le terrain de conflits et de luttes acharnées. En conséquence, changer d'espace à vivre semble la solution adéquate à l'exilé pour espérer de meilleures conditions de vie.

Aussi, l'espace dans la thématique de l'exil se déploie en deux images distinctes : l'espace familier et l'espace d'accueil. Ces deux figures peuvent être l'une comme l'autre, sécurisantes ou déstabilisantes pour l'exilé. L'espace familier est le lieu d'éloignement, autrement désigné de *chez soi*, du *pays natal*, de *mère patrie* ou de *la terre des ancêtres*. Il y va de plusieurs expressions pour définir le lieu du « départ ». Quant à l'espace d'accueil, il est le lieu d'« arrivée », formellement appelé *la terre promise, l'étranger* ou *le pays d'adoption*. Souvent, l'exilé est soit expulsé (bannissement) ou contraint par lui-même à quitter sa terre natale devenue non sécurisante afin de rejoindre un autre lieu supposé être rassurant. Dans cette partie de notre analyse, nous allons survoler trois formes de mobilité physique chez nos deux auteurs. En premier lieu, nous aborderons la mobilité géographique qui se présente à nous instantanément dès les premières pages. Par la suite, nous découvrirons la mobilité mémorielle qui est très présente mais surtout intéressante à analyser pour toutes les données qui en débordent. Enfin, nous saisirons la mobilité fantasmée qui s'infiltre dans notre corpus.

IV.2.3. La mobilité géographique

La mobilité géographique dans un texte littéraire est considérée comme un changement de lieu et d'espace des personnages à travers des mouvements divers tel que marcher, voyager, effectuer un trajet (aller/retour) ainsi que d'autres mouvements qui mènent au déplacement dans l'espace.

IV.2.3.1. Le voyage du corps

Le terme ''voyage'' est dérivé du mot latin ''*viaticum*'' qui signifie ''provision de voyage'' ou ''argent pour le voyage''. Le mot *Viaticum* découle de ''*viaticus*'', qui vient de ''*Via*'' désignant ''la route ou le chemin''. Avec l'évolution de la langue française, le mot voyage désigne aujourd'hui au sens propre un trajet et au sens figuré il décrit un cheminement spirituel. De la sorte, le « « voyage » pourvoit l'idée d'un déplacement aussi corporel que moral. L'action de voyager nécessite le fait de se déplacer dans l'espace pour diverses fins : personnelles, professionnelles ou autre comme les guerres où des individus sont forcés d'aller ailleurs et de s'exiler. Ainsi, l'exil est un long voyage dans lequel on est transporté vers une nouvelle destination où on se découvre soi-même et on découvre par la même occasion le monde.

Dans les romans kundériens, le voyage est évoqué par l'auteur de nombreuses fois. Dans *La plaisanterie,* Milan Kundera choisit comme lieu majeur de sa narration: la *Tchécoslovaquie,* un lieu familier pour le romancier puisque elle est son pays natal. Une terre qu'il est contraint de quitter en 1975 pour la France devenue sa terre d'accueil. De la sorte, Kundera calque son expérience de vie avec celle de son personnage principal *Ludvik* et par l'occasion il narre dans ce roman le retour de ce protagoniste, après plusieurs années d'exil, dans sa ville de naissance la ''Moravie'' et ceci dès les premières pages :

> Ainsi, après bien des années, je me retrouvais chez moi. Debout sur la grande place (qu'enfant, puis gamin, puis jeune homme, j'avais mille fois traversée).[…] Des années durant, rien ne m'avait attiré vers ma ville natale ; je me disais qu'elle m'était devenue indifférente, et cela me paraissait naturel : depuis quinze ans déjà je vis ailleurs[337].

[337] KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p 13.

La phénoménologie[338] merleaupontienne affirme que le corps n'est pas l'espace mais il l'habite et lui donne un sens : *« Être corps, c'est être noué à un certain monde [...] notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace* »[339].Dans ses mouvements *Ludvik* subit l'espace et il l'assume avec son corps qui n'est plus un corps-objet, il est un « corps propre » ou « phénoménal ». Ce concept relatif à Merleau-Ponty est le centre d'où partent distances et direction. De la sorte le corps s'impose non seulement comme le résultat d'une activité physique mais aussi comme une expérience vécue par le corps humain[340] comme l'exil. L'homme s'exile par son corps ou sa mémoire dans un espace réel, c'est-à-dire il est dans une mobilité physique.

L'image du voyage est aussi présente chez les personnages d'*Helena* et de *Kostka* Certes, elle est brève mais saisissante. *Helena* raconte laconiquement son voyage en Moravie en vue de retrouver Ludvik : « Mais j'irai me coucher tôt, Pavel est parti cet après-midi pour Bratislava, moi demain de bonne heure en avion jusqu'à Brno et après en car. ». Quant à Kostka, il a énormément voyagé à la recherche d'équilibre et d'existence sereine. Son dernier voyage lui a apporté ce changement espéré. La quête d'une existence paisible et d'une stabilité sûre pour Kostka correspond à celle de l'exilé qui est à la recherche de meilleures conditions de vie.

> Prague- Bratislava. Moi, j'allais au chantier de construction d'une usine, dans l'est de la Moravie. Ludvik avait récemment mis fin à son contrat des mines d'Ostrava. […]Il était peiné par mon destin et il avait aussitôt commencé à chercher le métier qui me conviendrait, dans lequel je pourrais donner ma mesure.[…] Dans sa ville natale, il parla à un de ses copains. […] qui trouva autre chose : le service de virologie de l'hôpital où, depuis huit ans maintenant, je cultive germes et bactéries sur des souris et des lapins. C'est comme ça. Sans Ludvik, je n'habiterai pas ici.

[338] Phénoménologie : Courant de pensée né au XX° siècle et incarné par Edmund Husserl. Sa démarche, est d'appréhender la réalité telle qu'elle se donne, à travers les phénomènes.
[339] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987. P184.
[340] Ibid. P185.

Le voyager symbolise l'évasion et le changement ; et lorsqu'on voyage on navigue d'un point ''A'' vers un point ''B'', donc on se déplace d'un lieu vers un autre. Toutefois, chaque individu subit l'espace à sa manière. Il se peut que ce changement engendre la peur, le dépaysement ou la joie et le bien-être. Ludvik, Helena et Kostka envahissent le même espace qu'est la « Moravie », mais chacun lui donnent un sens différent. *Kostka* l'adopte et en fait sa demeure permanente. Quant à *Helena*, elle y voit l'espoir d'un changement de vie, pourtant la Moravie ne lui porte pas chance. Enfin, pour *Ludvik*, dont la Moravie est la ville natale, elle rassasiera son idée de vengeance.

Toutefois, le déplacement géographique détient l'image d'être un mouvement social de changement, d'assimilation et de liberté. Ainsi, entre la mobilité géographique et le changement, on relève une alliance récursive.

La notion de voyage est tout aussi présente dans le deuxième roman kundérien *L'ignorance,* dès les premières pages car les personnages d'*Irena* et de *Josef*, deux réfugiés tchèques, retrouvent leur patrie après vingt ans d'exil. Un espace commun entre les protagonistes est présent dès l'exode de cette histoire. Cette fois-ci, il s'agit clairement de *La Tchéquie* pays natal d'*Irena* et de *Josef*. Ce roman est celui du grand voyage qui marque le retour au pays natal. Milan Kundera amorce ce second roman avec un acte d'expulsion allusif du personnage d'*Irena* par son amie française *Sylvie*. Cette dernière, estime qu'il est temps pour *Irena* de rentrer chez elle en Tchécoslovaquie après la chute du régime communiste afin de participer à la construction d'un pays démocrate :

> Qu'est-ce que tu fais encore ici ! », Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plu ; Sylvie se fâchait. Et où devrais-je être ? demanda Irena.
> -Chez toi !
> -Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ?[341]

[341] KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, pages 237, p 7.

L'amie française d'*Irena* l'incite vivement à rentrer dans son pays natal, tout en insistant sur l'expression « chez toi ». Ainsi, le changement d'espace dans cette histoire tient une place importante car il risque de changer le destin des protagonistes.

Aussi, pour *Josef,* son retour en Tchécoslovaquie, s'avère être un choix difficile. Il est avant tout contraint de tenir à la promesse faite à sa défunte épouse (Ibid. p160):

> Lorsque le communisme s'en alla d'Europe, la femme de Josef insista pour qu'il aille revoir son pays. Elle voulait l'accompagner. Mais elle mourut […] Il y a un mois, incapable de sortir de la tristesse, il s'est souvenu des paroles de sa morte : « Ne pas y aller, ce serait de ta part anormal, injustifiable, ce serait même moche ».

En effet, dans son état actuel, ce voyage sur lequel sa femme avait énormément insisté, pourrait être sa bouée de sauvetage et l'esquiver le temps d'un séjour de sa souffrance et de sa solitude. Il réfléchit à la possibilité d'y rester et se questionne sur une probable trahison envers sa femme, dont le corps est enterré au Danemark, il ne voudrait pas la laisser seule. *Josef* se demande pourquoi la présence immatérielle de son épouse serait attachée à la matérialité d'un lieu. Le retour sur un lieu abandonné et troqué contre un nouveau lieu, suscite énormément de questions, notamment sur quoi et qui laisser derrière soi.

D'ailleurs, lorsque *Josef* arrive *à Prague,* il entame son voyage par la visite d'un lieu sacré : le cimetière. Il avait soif de se recueillir sur la tombe de sa mère. *Josef* ne désespère pas de le trouver :

> A l'aéroport de Prague, ils s'étaient séparés. Il loua une voiture, prit l'autoroute, puis une route départementale. Arrivé dans la ville, il chercha le cimetière. Vainement, il se retrouva dans un nouveau quartier de hautes maisons uniformes qui le déroutèrent. […] Enfin, il le trouva : coincé derrière un viaduc nouvellement construit, il semblait modeste et beaucoup plus petit qu'autrefois[342].

[342] Ibid. page 60.

Ce protagoniste marque son retour au pays natal par une visite aux morts, ceux qui ont accompli leur dernier voyage, le voyage vers l'au-delà. Dans certaines croyances religieuses monothéistes (tel que le Christianisme, le judaïsme et l'Islam), la mort est une interruption momentanée de la vie et non une fin définitive, la vie humaine se poursuit après la mort physique dans son aspect immatériel. Quant au processus de la mort, il est perçu alors comme un voyage ce qu'explique la *Visio Baronti*[343] :

> L'âme est arrachée du corps, saint Raphaël se bat contre les démons pour l'amener au ciel tandis que les diables veulent l'attirer vers le bas. Les anges gagnent la bataille, survolent avec l'âme un monastère voisin, passent près de l'enfer puis s'envolent vers le paradis. L'âme est enfin jugée par saint Pierre, qui la renvoie sur terre, après avoir visité l'enfer[344].

Dans cette interprétation, l'âme qui entreprend un voyage vers l'au-delà est représentée dans ce texte par *Josef* l'exilé : *l'âme est arrachée au corps*, comme *Josef* qui fut arraché à sa terre natale. Aller vers le ciel est le fait de voyager. Les diables qui tentent d'attirer l'âme vers le bas, sont toutes les exécrables personnes ou circonstances qui essayent de le faire rester dans son pays d'origine. Les anges qui s'envolent vers le paradis sont sa bonne conscience qui l'incite à quitter sa patrie pour vivre ailleurs (au paradis). Cependant, l'exilé retourne toujours de là où il était parti.

Le retour d'exil de *Josef* ressemble au voyage de l'âme après la mort. Ce retour est une deuxième chance que lui offre la vie, comme la seconde chance qu'offre saint Pierre aux morts après leur visite de l'enfer.

Ainsi, le voyage de ces personnages est celui de l'interrogation sur la dualité éprouvée par l'exilé lors sa séparation avec sa patrie. D'un côté, il garde un lien avec son pays natal qu'il affectionne toujours et de l'autre, il tient vivement à s'intégrer

[343] Vient de Barontus, moine laïc d'un âge avancé, a vécu au VIème siècle, Il était noble et fortuné, il concéda tous ses biens pour se consacrer à la vie monastique. ***Vision de Barontus***, un texte latin qui raconte le voyage de ce moine dans l'au-delà à travers le paradis et l'enfer, alors qu'il fut mort pendant un jour et une nuit.

[344] ROMAIN Daniel, *Le voyage de l'âme et l'ineffable au-delà au Moyen-âge*, mémoire de master soutenue 09/2016, Université de Angers (France), 116 pages, page 36.

dans son pays d'accueil. Subséquemment, les espaces kunderiens dans ce roman sont porteurs de sens. Lorsque l'écrivain de *L'ignorance* sélectionne la *Bohême* comme terre de naissance pour *Josef*, il dévoile une partie de sa vie passée. Comme lorsqu'il choisit pour *Irena* Paris comme lieu d'accueil, de la sorte, il raconte son présent et son exil.

Le romancier Atiq Rahimi développe la notion du voyage à travers la motricité de ses protagonistes, notamment dans le roman *Terre et cendres,* où le personnage principal *Dastaguir* accomplit un long et périple voyage pour retrouver son fils Mourad. Il quitte son village bombardé par l'ennemi soviétique, en compagnie de son petit fils Yassin, seul membre de sa famille ayant survécu à ce massacre. Il marche perdu vers les mines, résolu à annoncer la terrible nouvelle à Mourad. Il effectue son voyage en partant de son village d'*Abqul* à pied jusqu'à la ville de *Karkar*[345] où se trouve la mine de charbon :

> Le marchand tend le gobelet à Yassin et s'adresse à toi :
> - Tu viens de loin
> - D'Abqul. Mon fils travaille à la mine. Je viens lui rendre visite[346].

Le moyen de déplacement du vieux *Dastaguir* est la marche. Ce mode de déplacement reflète ordinairement la condition financière de la personne. Toutefois, il est contraint à un moment de son voyage d'emprunter un autre moyen de déplacement, car il est accompagné de son petit fils Yassin et le trajet s'avère long et pénible pour un enfant (Ibid. p21) : «Tu voudrais dire au gardien que si tu restes ici, à attendre une voiture, c'est uniquement à cause de ton petit fils Yassin. Si ça ne tenait qu'à toi tu te serais depuis longtemps lancé sur la route, à pied. Quatre ou cinq heures de marche ». Il accomplira le reste de son voyage du pont jusqu'à la mine dans un véhicule:(Ibid. p57) « Tu rencontres deux yeux bienveillants. […] Père il y a une voiture pour la mine. ». Le véhicule est un camion de marchandise : «Un énorme camion t'attend. Tu salues le chauffeur et tu

[345]Karkar est un village de la province de Baghlan, dans le nord-est de l' Afghanistan.
[346]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres,* Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p 32

montes ».(Ibid.).Il est forcé d'utiliser un véhicule pour se déplacer dans cette route désertique qui mène vers les mines de charbon de Karkar : « Le camion pénètre à toute allure dans le territoire de la mine. Dans le rétroviseur, le gardien et sa barque disparaissent dans un nuage de poussière. »[347] (Ibid.). De la sorte, le corps de *Dastaguir* voyage pour se délivrer d'un grand poids et pour arracher son fils de l'exil qu'il s'est imposé. Néanmoins, son voyage escarpé avec le camion lui fait perdre le contrôle sur son corps :

> Ta voix reste prisonnière du camion. Ta voix ne parvient pas à l'extérieur. Elle raisonne à l'intérieur. Elle ne s'arrête plus. Tu veux baisser la vitre du camion et laisser échapper ta voix vers Zaynab. Mais tu n'as pas la force de bouger. Tu te sens lourd. Le baluchon rouge pèse des tonnes sur tes genoux. Tu veux le soulever, le poser à tes côtés. Mais tu n'as pas la force de le soulever[348].

Il ne s'approprie plus le lieu qu'il occupe, désormais c'est le lieu qui le possède et l'immobilise même. *Dastaguir*, ce personnage en perpétuel mouvement, devient un objet lourd, il voyage dans un lieu hostile, inhospitalier et non sécurisant. Quoique, il s'aventure dans l'immensité désertique parce qu'il n'a plus rien à perdre, comme l'exilé qui s'hasarde dans une terre nouvelle sans prévoir les conséquences. A plus forte raison, lorsque l'homme voyage dans le désert, il est conscient de sa faiblesse physique face à l'infinité désertique, il abandonne son corps à l'errance.

Quant aux protagonistes de *Syngué sabour pierre de patience,* ils voyagent sans bouger car ils sont prisonniers de leurs espaces. Même si voyager, aller ailleurs, changer d'espace semble la solution ultime à leur désespoir et à leur malheur. Peu importe où le personnage de la femme pérégrine, aucun lieu ne peut être pire que l'enfer dans lequel elle vit, la conjoncture de toutes les femmes opprimées.

> En quittant la maison, enfouie sous le tchâdri, j'ai erré en larmes dans les rues de cette ville sourde et aveugle. Comme une folle ! Le soir, quand je suis rentrée chez ma tante, tout le monde m'a crue malade. Je suis allée directement dans ma

[347]Ibid. p59.
[348]Ibid. page 60.

> chambre pour me blottir dans ma détresse dans ma culpabilité[349].

Toutefois, le personnage de la tante voyage pour fuir son violeur après l'avoir assassiné. Elle s'évade loin de son village pour échapper à la justice : « Un beau jour, elle a enfin craqué. Elle lui a fendu le crâne. On l'a chassée de la maison de ses beaux-parents. Son mari aussi l'a rejetée. Sa propre famille, l'a abandonnée. Alors elle, la "sale tache" de la famille, a disparu, laissant un mot pour dire qu'elle avait mis fin à sa vie. »[350]. Dans l'accoutumé, on voyage pour s'évader, se reposer et découvrir le monde et autrui. L'exilé voyage pour s'évader de l'enfer où il vivait, pour se reposer de la peur et de la souffrance quotidienne et afin pour découvrir la paix. Ce personnage féminin symbolise la terre violée par l'ennemi contre lequel on est impuissant. Mais lorsqu'il est question de notre survie, on doit trouver un moyen de subsister et dans ce cas de figure s'exiler semble le mieux à faire.

Le roman *Syngué sabour pierre de patience* dans son ensemble est un voyage dans un enfer qui existe réellement : l'Afghanistan. Un pays en guerre, une terre violée, blessée et meurtrie, abandonnée de tous, comme les personnages de ce roman.

Dans notre corpus, la mobilité physique représentée par le voyage a de multiples causes. Voyager pour marquer le retour au pays natal après des années d'exil, ou voyager pour asservir sa vengeance, voyager pour échapper au malheur ou pour rompre sa solitude. Le personnage déploie son imaginaire d'un ailleurs, source de sécurité et de stabilité. Reste-il que le voyage de l'exil est loin d'être une fatalité, il demeure généralement une expérience enrichissante. Souvent le voyage d'exil, on ne l'accomplit pas, c'est plutôt lui qui nous accomplit ou nous déroute.

[349]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p76.

[350] Ibid. page 92.

IV.2.3.2. Marcher au-delà des maux

De la mobilité géographique, marquée par la notion de voyager, émanent d'autres mouvements physiques des personnages qui vont investir tous les éléments de l'espace géographique rencontré lors de leurs parcours. Entre autres, des rues, des petits chemins en ville ou ailleurs, des chambres d'hôtel et d'anciennes maisons, qu'ils habitaient avec leur corps par l'action de se mouvoir et de marcher.

L'acte de marcher, littéralement, est le fait de se déplacer par mouvements et appuis consécutifs des pas sans rompre le contact avec le sol. La marche est une aptitude naturelle chez l'homme qui met un pas devant l'autre pour avancer et aller de l'avant. Ainsi, le marcheur ou le flâneur est un individu qui s'aventure corporellement dans un espace à la découverte de sa personne et des lieux qui l'entourent . L'anthropologue David Breton explique au sujet de la marche : « Elle est d'abord l'évidence du monde, elle s'inscrit dans le fil des mouvements du quotidien comme un acte naturel et transparent, elle prolonge le corps vers son environnement, sans effort, et immerge l'homme dans le monde comme dans un univers familier et nécessaire[351]. ».De la sorte, l'homme marche pour assujettir un besoin vital ou pour échapper à la routine, à l'angoisse et à la souffrance. Il marche aussi pour habiter un lieu comme les nomades ou pour fuir les menaces comme l'exilé.

Kundera nous décrit les premiers pas de *Ludvik* qui retrouve sa ville natale après des années d'exil. Notons que *Ludvik* désigne la terre qui la vue naître de son « chez moi ». Puis, il continue à avancer dans les rues de sa Moravie :

> Ainsi, après bien des années, je me retrouvais chez moi debout sur la grande place […] Une fois encore je parcourus d'un œil narquois la place disgracieuse avant de lui tourner le dos pour prendre la rue de l'hôtel où ma chambre était retenue pour la nuit[352].

[351] BRETON David, *Eloge de la marche, Ed Métailié, 2000, 177 pages, p 109.*
[352] KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p13.

Ludvik le marcheur urbain dans ce texte parcourt un long chemin pour arriver à un point précis, ce qui suscite chez lui des émotions qui immerge tout son corps dans une poétique de l'espace : « Le marcheur urbain décrit dans l'ouvrage traverse ainsi les rues, arpente les quais, retrouve l'atmosphère particulière de chaque quartier, ses allées, ses ruelles, ses jardins publics ou halls de gare, il plonge dans la poétique de l'espace urbain[353] ». De surcroit, dans certaines circonstances l'essentiel n'est pas le lieu à atteindre mais le chemin traversé en marchant, comme pour *Ludvik* qui est sur le chemin du retour, la marche devient pour lui un moyen laborieux pour y parvenir. Ses quelques pas le conduisent vers un autre espace : sa chambre d'hôtel, dont l'auteur prend le temps de la décrire soigneusement[354]. *Ludvik* va scruter les moindres recoins de ce nouvel espace qui éveille chez lui le sentiment de déception puisqu'il déplait à son corps qui le rejette : « Je m'y appuyai sur les poings ; après quoi je m'y étendis en soulevant avec précaution mes pieds Le matelas se creusant sous mon poids, j'y étais allongé comme dans un hamac ou une tombe. »[355].Un second sentiment viendra bousculer le premier, car *Ludvik* craint l'altération de son voyage à cause d'un espace qui lui déplait :

> Je me levai, ma résolution était prise ; je me lavai encore les mains dans le lavabo, les essuyai avec la serviette et quittai l'hôtel sans bien savoir d'abord où j'irais au juste. Je savais simplement que si je ne voulais pas compromettre le succès de tout mon voyage à cause de la seule imperfection de ma chambre d'hôtel, je devais, encore que je n'en eusse pas la moindre envie, faire un appel discret à quelque ami d'ici[356].

Le lieu où *Ludvik* devait séjourner en Moravie, lui est inhospitalier. Il scrute cette chambre avec des vas et vient et l'investie avec son corps. L'espace est signifiant et sa chambre d'hôtel devient un lieu inconfortable car elle lui rappelle l'état affligeant de sa ville natale avant son exil. Quant à la maison de *Kostka,* où Ludvik va s y rendre en marchant, elle est cette nouvelle Moravie, neuve, moderne mais sans

[353]THIBAUD Jean-Paul, *Je, Tu, Il. La marche aux trois personne*s, Urbanisme, n° 359, 2008, p.123.

[354] Un détail très signifiant que nous avons abordé dans le chapitre précédent.
[355] Ibid. P15.
[356] Ibid. p 16.

harmonie et sans fraicheur. Monter les escaliers pour atteindre le logis de *Kostka*, signifie gravir les difficultés rencontrées pour réussir :

> Nous franchîmes une porte, montâmes un escalier trop étroit et nous arrêtâmes au troisième étage où je reconnus le nom de Kostka sur la carte de visite. Lorsque, ayant traversé l'entrée, nous fûmes dans la pièce, j'étais, plus que satisfait : un large et confortable divan occupait un coin […] Je fis à Kostka l'éloge de sa chambre […][357]

Rappelons aussi que la voix narrative dans le roman *La plaisanterie* est une narration au *je* avec de multiples voix, où chaque personnage prend la parole à tour de rôle et livre sa réalité. Néanmoins, dans la dernière partie, les personnages de *Ludvik*, *Helena* et *Jaroslav* se répartissent la narration et leur mouvement s'intensifient. Dans le dernier chapitre, *Helena* s'exil au siège du Comité National et tente de se donner la mort suite à sa déception amoureuse. Chacun de ses mouvements est décrit, notamment ses allés et venues entre la pièce et le cabinet de toilette.

> Je suis allée au robinet, dans un coin de la pièce à côté, j'ai fait couler de l'eau dans un verre à moutarde et avalé deux comprimés, je me contentais de serrer le tube dans ma paume en me disant je tiens ma mort dans ma main […]Je suis allée reprendre de l'eau dans le verre, j'ai absorbé les comprimés et je suis retournée dans notre pièce[358].

Malade et désemparée, *Helena* tente de se suicider par désespoir. Usuellement, la personne qui passe à l'acte ne désire pas assurément mourir, elle souhaite ne plus vivre dans la souffrance. Ainsi, l'acte d'*Helena* n'est pas prémédité d'où le choix de son espace de suicide ''le local du Comité National'', un lieu qui ne lui est pas familier ou intime. D'ailleurs, elle ne répond plus de son corps dans cet espace, elle ne domine plus rien, son corps est son maître :

> Sans un mot, se retourna et se dirigea vers les cabinets ; jamais je n'oublierai sa démarche : la lenteur de ses tout petits pas irréguliers, de ses jambes entravées ; elle avait peut-être quatre mètres à faire, pourtant il lui fallut s'arrêter plusieurs fois et

[357] KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p 19.
[358] RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, page 411.

> chaque station révélait (aux contorsions de tout son corps) le cruel combat qu'elle soutenait contre ses entrailles en folie.

Ce fait rappelle l'état d'âme de l'exilé : perdu, dérouté, éprouvé et abandonné ; il cherche la paix dans l'isolement, l'éloignement et parfois dans un aller sans retour, comme pour la mort. Régulièrement, le choix de son espace d'exil s'impose à lui et en première instance son corps obéit et s'adapte à son nouvel espace. En conséquence, l'exil peut être considéré comme un suicide lorsque l'exilé y perd beaucoup, notamment son esprit.

Quant au personnage de *Jaroslav*, cet amoureux de la nature, de la musique et de la Moravie, il est en mouvement dès les premiers instants de sa narration où il flâne dans un champ : « Je vois un chemin dans les champs. Je vois la terre de ce chemin […] Je vais plus loin et voici devant moi, à la lisière d'un champ […] Et je fais halte et suis heureux[359].». *Jaroslav* poursuit sa flânerie pendant la Chevauchée des Rois (ibid. p 371) : « Maintenant qu'elle avait son roi, la Chevauchée était partie sur la place, et moi je me contentais de tramer derrière […]. Je m'arrêtais devant les maisons des voisins qui avaient mis le nez dehors et bayaient aux corneilles. ».

Lors de la « Chevauchée des Rois », le roi et les cavaliers sont précédés de chanteurs et suivis de garçons d'honneur, formant un cortège, ils parcourent ensemble tout le village pendant quelques heures. Le mouvement de cette célébration atypique repose sur la marche des actants qui défilent à cheval ou à pied dans les rues affirmant leur présence. Semblable à *Jaroslav* qui suit le cortège en marchant et de la sorte il investit l'espace qui l'entoure : les rues de son village. Il le domine même car il est le père du roi de la chevauchée. Ainsi, il marche fièrement dans la rue, la tête haute puisqu'il a réussi sa mission : perpétuer la tradition et préserver les coutumes de sa terre natale. Quant à *Ludvik*, qui marche aussi dans le cortège, il le fait pour le plaisir du spectacle qui le plonge dans ses vieux souvenir : « je suivais lentement la troupe à cheval qui tenait maintenant toute la chaussée ; au centre avançait une

[359] KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p189.

trinité. […] je me suis laissé attrister par la nostalgie et l'ivresse[360].».En conséquence, *Ludvik* s'abandonne à l'espace après s'être laissé envahir par l'émotion et la nostalgie.

Dans *L'ignorance*, le personnage d'*Irena* se met en mouvement physique que lorsque sa mère lui rend visite en France. Elles visitent ensemble la ville de Paris et dinent dans un restaurant situé en haut de la Tour Eiffel. Elles visitent aussi le musée Picasso et le musée Rodin. Lors des premières parties de ce roman, Kundera ne s'attarde pas sur la description de ces lieux ni d'ailleurs sur la mobilité géographique des personnages. C'est au bout du chapitre trente-huit (38) qu'on entrevoie clairement la mobilité de ce personnage à travers la marche, lorsqu'elle se promène dans les rues de Prague :

> Voilà déjà deux ou trois heures qu'elle marche dans ces quartiers verts. Elle arrive au parapet qui clôt un petit parc au-dessus de Prague et aussitôt accourent vers elle les noms qui, jeune fille, lui était chers […].Elle marche et se dit qu'aujourd'hui elle réalise enfin sa promenade des adieux que, jadis, elle a manquée ; elle fait enfin ses Grands Adieux à la ville qu'elle aime entre toutes et qu'elle est prête à perdre encore une fois, sans regret, pour mériter sa propre vie.

Irena retrouve le vieux Prague et envahit l'espace dans lequel elle se trouve avec son corps, sa mémoire et ses émotions. Notons le fait qu'elle ne prête pas attention au temps devenu indéfini. Dans cette partie du récit, la marche bouleverse la vie de ce personnage puisqu'elle l'amène à réfléchir au sujet de son départ précipité et sur son retour forcé. Elle se meut dans un espace familier et accueillant aujourd'hui, et qui fut autrefois revêche et hostile.

Quant à *Josef*, après sa visite du cimetière familiale et après avoir posé ses affaires à l'hôtel, il prend sa voiture pour flâner dans les rues de sa ville natale la *Bohème* :« Il a quitté l'hôtel et flâne en voiture ; il déjeune dans une auberge à la campagne ; puis il marche à travers champs ; de petits chemins, des églantiers, des arbres, des arbres ;

[360]KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p373.

étrangement ému, il regarde les collines boisées à l'horizon. ».Pris de nostalgie, *Josef* s'émeut dans un espace familier qu'il retrouve après vingt ans d'exil.

Les deux romans rahimiens sont des écrits en mouvement car essentiellement tous les protagonistes sont en mobilité incessante, une mobilité inscrite dans un espace géographique. D'ailleurs, Dans *Terre et cendres,* le vieux *Dastaguir* entreprend un périple en marchant de son village natal jusqu'aux mines de charbons. Certes, la distance parcourue de son village jusqu'au pont près de la mine, n'est pas exposée clairement, mais au cours de la lecture du roman et à travers la description du personnage, on dégage cette information importante. Aussi, la marche est un mode de déplacement associé à la pauvreté et *Dastaguir* est un vieil homme pauvre, qui a tout perdu dans le massacre de son village. Ses vêtements et ce qu'il a offert à son petit-fils pour rassasier sa faim, indiquent sa situation financière.

Même dans l'attente, le personnage de *Dastaguir* est pris dans le courant d'un va et vient interminable. Dans un espace très réduit situé en plein désert, il effectue des mouvements sur place, suivi par son petit-fils :

> Tu es assis, le dos tourné au soleil automnale, contre le parquet du pont […] tu jettes un coup d'œil sur la baraque peinte en noir du garde-barrière à l'entrée du pont […] Tu te redresses et tu te diriges en clopinant vers la baraque. Yassin se lève aussi et te suit, agrippé à ta veste. Vous parvenez à proximité de la banque. Tu avances la tête vers le guichet qui n'a plus de vitre.[361]

Tout au long du roman, les personnages sont en mouvement, du vieux *Dastaguir* au petit Yassin qui suit son grand père. Rappelons que le lieu où se trouve *Dastaguir* est une étape de son voyage. Il s'est arrêté afin d'emprunter un autre moyen de transport et ce désert est sa salle d'attente. Néanmoins, le temps de pause semble très lent pour ce vieux voyageur épuisé et lasse. Son impatience ne le fait pas tenir en

[361] RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p18/19.

place puisqu'il ne cesse de faire des allées-venues entre le pont, la barque et l'échoppe :

> Tu te redresses avec tes dernières force, attrapes Yassin d'une main, le baluchon de l'autre et te presses vers l'échoppe en ronchonnant. (Ibid. p31)
>
> L'enfant rit et se met à courir vers la baraque du gardien (Ibid. p45)
>
> Tu te précipites vers la baraque […] tu parviens à la hauteur de Yassin […] tu reconduis Yassin vers l'échoppe, tu prends ta place contre le pilier en bois. (Ibid. p50/51)

Marcher dans le désert est une notion symbolique dans certaines Ecritures Saintes, comme l'expérience du long voyage qui a duré 40 ans effectué par le peuple Hébreu sous la conduite du prophète Moïs, en partant d'Egypte jusqu'à la Terre promise. Contraints de quitter une terre qui leur est devenue hostile, ils vont à la conquête d'un espace accueillant. Lors de leur exode, le peuple Hébreu a connu énormément de difficultés comme la faim, la soif, la guerre et la lassitude. Semblablement au personnage de *Dastaguir* qui a fui la guerre, il nourrit son petit-fils uniquement de pommes, il demande de l'eau pour étancher sa soif et il est fatigué d'attendre, parfois même découragé. Comme les Hébreux qui ont traversé le désert en marchant longtemps de la terre de l'esclavage vers la terre de la liberté, *Dastaguir* marche durant des jours de son village vers les mines en traversant un désert pour se libérer d'un fardeau.

Dans l'immensité désertique, le voyageur exilé est prisonnier et il fait face à lui-même. Il réfléchit à son avenir, il se remémore des souvenirs, mais en silence. C'est son corps qui prend la parole avec les mouvements qu'il effectue. Les vas-et-viens incessants suggèrent l'impatience, l'abattement, la colère, la peur, des émotions en mode marche silencieuse, sans mots mais qui racontent les maux d'un individu banni ou exilé, survivant au drame est condamné à errer éternellement.

Atiq Rahimi clôture ce roman avec les derniers pas du personnage principal, qui après avoir accompli sa mission dans les mines, rebrousse chemin. *Dastaguir* est égaré et il a l'espoir de revoir bientôt son fils auprès des décombres de leur village natal. Eventuellement comme ceux qui sont restés derrière l'exilé et qui espèrent, silencieusement, le revoir un jour auprès de leurs ruines:

> S'il vient te chercher tu reconnaitras ton Mourad. S'il ne vient pas, tu n'auras plus de Mourad. Va chercher Yassin et retourne au village. Attend le là-bas quelques jours.
> Tu te presses vers l'entrée. Tu parviens au portail. Tu n'attends pas Shahmard et te mets en route vers les collines sombres. […] Tu chemines au flanc de la première colline […] Tu ralentis le pas, tu t'arrêtes. […] Tu reprends ton chemin[362]…

Dans le second roman rahimien, *Syngué sabour pierre de patience*, le décor est planté dès les premières lignes de ce récit. Le personnage principal de la femme se déplace dans une chambre pour prendre soin de son mari léthargique. La mobilité de ce protagoniste est réduite à des vas-et-viens permanents dans un espace limité en intérieur et clos. Ce qui correspond à un voyage minime géographiquement. Elle ne quitte son époux qu'en parenthèses, pour chercher de quoi le soigner, pour voir ses filles, ou encore pour aller voir sa tante, la prostituée, afin de discuter avec elle ou lui confier ses enfants :

> La femme retire sa main de la poitrine de l'homme. Elle se lève et quitte la pièce. Son absence ne change rien. L'homme ne bouge toujours pas. Il continue à respirer silencieusement, lentement. Le bruit des pas de la femme fait taire les deux enfants. Elle reste auprès d'elles un long moment, jusqu'à ce que la maison, le monde se résolvent en ombres dans leur sommeil ; puis elle revient[363].

[362]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p90/91.
[363] RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p18.

Néanmoins, cet espace reste un lieu inépuisable en interprétation puisque la femme est un personnage en quête de vérité, de reconnaissance et de liberté. Ainsi, sa mobilité est soigneusement énoncée par l'auteur. D'entrée de jeu, on observe que l'idée de mouvement est amarrée dans le roman, notamment la mobilité de la marche :

> Elle s'avance de quelques pas vers la photo, ne la regarde pas, « cela fait seize jours… », hésite, « non… » et compte sur ses doigts incertains. Confuse, elle se retourne, revient à sa place pour jeter un regard sur la page ouverte du Coran. (Ibid. p20/21)
>
> Elle sort de la pièce. […] revient résonner contre la fenêtre, dans le couloir, derrière la porte. La femme rentre dans la pièce et s'arrête près de l'homme. (Ibid.21/22)
>
> Elle se lève, replie le tapis, le remet à sa place, dans l'angle de la chambre, et s'en va .Quelques instants plus tard, elle revient vérifier le niveau de sérum dans la poche de perfusion. (Ibid.24)

Les extraits ci-dessus se suivent et sont construits pareillement dans tout le roman et on y aperçoit clairement la mobilité du personnage de la femme. L'action de marcher sur place décline son état d'anxiété et d'inquiétude. Rappelons que le contexte sociopolitique qui sert de toile de fond à cette histoire est celui de la guerre et les conflits engendrent la peur. A plus forte raison, elle ne cesse de faire les cent pas ou des allées et venues dans la maison qu'elle occupe avec son mari inerte.

L'expression allée et venue, proprement dit, est au sens de déplacement ou mouvement d'une personne qui va et vient(Ibid.26) : « Derrière la porte, dans le couloir, sa voix, « je m'en fous… », va et revient, « de ce que tu penses d'elle… », va, « … je l'aime, moi », revient, « il ne me reste qu'elle… mes sœurs m'ont abandonnée, tes frères aussi… », va, « … que je la voie », revient, « il faut… »,va, « … elle t'emmerde… et moi aussi !». D'une personne qui fait les cent pas (Ibid. p82) :« Dix souffles plus tard, elle revient, hors d'haleine. […] Elle va vers la porte, « je vais préparer le sous-sol », et sort de la chambre. […] Une porte grince.[…] Elle fait les cent pas. »). Encore, quand elle agit avec son entourage *(Ibid. p 30)* :« La voix de l'une des filles geint dans le couloir, derrière la porte. La femme se lève pour quitter la pièce. « N'aie pas peur, ma

fille. Je suis là. […] Je parlais avec ton père », rassure la mère. Elles s'éloignent de la porte. […] Elle revient avec une lampe-tempête. ». Ou épisodiquement, lorsqu'elle rend visite à quelqu'un ou lorsqu'elle voyage :(Ibid. p25):« Une dizaine de gouttes après, elle revient. Son tchadari à la main. « Il faut que j'aille voir ma tante. ».Ou encore lorsqu'elle marche (Ibid. p28) :« Elle se lève et fait quelques pas. Elle revient. S'avance d'un pas. ».La protagoniste marche sans but et erre dans l'espace clos de la chambre. Enracinée dans ce lieu, elle fait face à sa destinée. Pour la première fois de son existence elle est maîtresse de son corps, elle est libre de marcher, de partir ou de rester. Elle continue de tracer son chemin vers un avenir incertain, comme l'affirme le philosophe gréco-romain Plotin : « Le chemin est d'abord une traversée de la « nuit », des ténèbres de l'ignorance et du doute. Il signifie pour l'humain la conscience de son inachèvement, de la distance qui lui dérobe l'Être, de la multiplicité qui le constitue et qui lui occulte l'Un. « Là où réside la pure simplicité, comment pourrait-on cheminer ?[364] ». Ainsi, l'image du chemin dans *Syngué sabour pierre de patience,* renvoie à la quête de soi d'une femme afghane qui se bat contre une société phallocratique outrancière. Son corps devient la manifestation concrète de ses intentions et de sa détermination. Cela dit, quelque fois le corps agit indépendamment de notre volonté. La protagoniste veut partir, quitter son mari, elle sait que ce choix est le meilleur pour sa survie, mais son corps refuse de quitter cette homme-objet. Ses vas-et-viens incessants deviennent son quotidien et elle s'exile avec son corps et sa mémoire dans un espace qu'elle contrôle mais qui la tient prisonnière.

Lorsque l'exilé fait le choix de partir, il exprime sa velléité d'un avenir propice et tente de tracer son chemin aveuglement en engagent son corps dans un espace inconnu mais rassurant. Cet espace peut emprisonner son corps et se l'approprier comme il peut lui être un havre de paix et le libérer de la peur, de l'oppression subite et de la violence vécue. Finalement, tout comme pour la protagoniste qui s'est libérée

[364] Plotin, *Les Ennéades de Plotin,* trad. fr. par M.-N. Bouillet, 3 vol., Paris, Hachette, 1857-1861, V, 3-17.

de sa peur et de ses souffrances en ce confiant chaque jour de plus en plus à son mari immobile.

La constance de l'immobilité du personnage de l'homme, éveille et libère le personnage de la femme. Comme elle profite de cette immobilité qui lui offre du répit, elle inspecte tout le corps inerte de son époux et scrute le moindre de mouvements. Désormais la survie de l'homme dépend de celle de la femme dont le corps est affranchi de toute pression masculine.

En somme, la mobilité géographique avec ses multiples formes escortées de symboles et de représentations diverses, change suivant l'espace et le lieu, mais aussi d'après la manière dont les individus l'évoquent et se l'échafaudent dans leurs imaginations.

Dans les romans kundériens, les personnages exilés sont épais et nostalgiques, ils sont perpétuellement en quête, que ça soit de vérité, de liberté ou de bien-être. Ils se déplacent géographiquement et physiquement en voyageant ou en marchant et les lieux qu'ils occupent à chaque fois, sont le théâtre de multiples rebondissements. Le personnage kundérien est l'archétype de l'exilé qui s'attache et se détache d'un lieu, qui erre et se pose dans un espace, il peut aussi l'envahir ou le quitter. Dans tous les cas de figure, le personnage kundérien vit son exil en mouvement notamment dans son second roman *L'ignorance,* qui marque la dernière étape de l'exilé celle du retour au pays natal. Toutefois, ce retour dévoile pour le protagoniste kundérien exilé, qui a fui la terre natale, que ce même espace s'est ardemment transformé, il a fui à son tour et le passé à disparu.

Semblablement à Kundera, la mobilité géographique chez Rahimi est très développée puisque ses personnages qui évoluent dans un espace ouvert ou fermé, au milieu du désert ou dans une chambre close, ne cessent de se mouvoir pour s'approprier l'espace dans lequel ils évoluent. Qu'ils voyagent pour fuir et s'exiler ou

qu'ils marchent pour se libérer et se décharger de leurs maux, ils adaptent leurs espaces selon leur état d'âme et ils adoptent des mouvements d'après leur désir d'évoluer. En effet, nous avons un personnage qui a parcouru le désert à pied, en partant de son village natal jusqu'aux mines où tantôt cet immense étendu est son exil et son refuge, tantôt il est son enfer et son passé perdu, son présent détruit et son futur incertain.

IV.2.4. Mobilité imaginée

Comme il a été défini antérieurement, la mobilité imaginée est une mobilité qui est constamment allégorique et symbolique. Fabriquée par nous-même, cette mobilité qui n'est pas réelle, fait appel à tous les mouvements intérieurs relevant du fantasme, du délire et du monde onirique. Pour la pertinence de l'analyse nous avons fait appel à une telle expression « mobilité imaginée » pour rendre compte àjuste titre de ces manifestations de la conscience qui s'encrent au départ dans le réel pour s'en éloigner par la suite.

De la mobilité imaginée, deux mobilités s'imposent : la mobilité mémorielle et la mobilité fantasmée qu'on ne peut palper qu'à travers une lecture analytique fouillée.

IV.2.4.1. La mobilité mémorielle

Le terme « mémorielle », étymologiquement, il est issu du latin *memorialis*, dérivé du mot *memoria, qui signifie* ***Mémoire***. Cette dernière est l'action de se souvenir de quelqu'un ou de quelque chose pour être gardé à l'esprit. Dans une œuvre littéraire, la mémoire est une représentation du passé des personnages, du narrateur et de l'auteur. Dans notre corpus la mémoire est au service de l'exil.

En effet, ces deux notions sont étroitement liées du fait que l'exil certifie l'existence de deux espaces opposés : un « ici » et un « ailleurs », le pays laissé et le pays retrouvé, le passé et le présent. Le changement de lieu et d'espace engendre un

bouleversement et crée un désordre chez l'exilé. Il fera appel à sa mémoire pour mettre de l'ordre dans ses pensées.

Cette espace mémoriel est présent chez plusieurs personnages de *La plaisanterie* notamment lorsqu'ils sont en mouvement. Le cas du personnage de *Ludvik,* qui lorsqu'il marche dans sa ville natale, il se retrouve dans chacun de ses pas pris au piège dans des vieux souvenirs qui lui tiennent à cœur :

> Oui ; je suis allé flâner. J'ai fait halte sur le pont de la Morava et regardé le courant. […] je vis d'un seul coup Ostrava […] J'étais pris au piège ; je me trouvais sur ce pont comme un homme exposé au tir d'une mitrailleuse. Je ne voulais pas contempler plus longtemps la rue abandonnée, parce que je me défendais de penser à Ostrava. […] Comme si mes souvenirs refoulés imprégnaient tout ce que j'apercevais en ce moment autour de moi […]. J'eus conscience que je n'esquiverais pas mes souvenirs ; ils m'assiégeaient[365].

Ses vieux souvenirs le guident jusqu' à sa rencontre avec Helena :« Je me rendis à Prague en août et réussis à la trouver chez elle. […] Nous fîmes ensemble notre promenade coutumière au bord de la Vltava et dans l'île qui s'appelle la Prairie impériale. »[366]. Ou encore marquent son retour chez lui après son exclusion du Parti communiste : « Dans la nuit suivant immédiatement la réunion, j'ai pris le train pour rentrer chez moi, seulement ce chez-moi ne pouvait m'apporter aucun réconfort. »[367]. Aussi, son retour dans sa ville natale ouvre en lui d'anciennes plaies telles que son départ forcé à la mine après son bannissement du Parti :

> Un sergent vint nous prendre et nous emmena dans un baraquement […]Le lendemain matin, réveillés et conduits à la mine le maniement ; ensuite, la cage de descente nous entraîna sous la terre. Lorsque nous remontâmes, le corps endolori, les sous-officiers qui nous attendaient nous firent mettre en colonne et nous ramenèrent à la caserne.[368]

[365] Ibid. page 47.
[366]Ibid. page 56.
[367]Ibid. page 76.
[368]Ibid. page 78.

Ainsi, on entrevoit grâce à cette mobilité mémorielle, une partie du passé de *Ludvik* dans un lieu sombre, hostile et qui regorge de dangers. Même s'il contestait ce lieu, ce protagoniste faisait en sorte que son corps l'adopte et lui donne un sens. Toutefois, *Ludvik* ne s'attarde pas sur ce lieu de son passé qui le bouleverse.

Tout le long de ce roman, le personnage de *Ludvik* est en perpétuel mouvement, ce qui l'amène à changer d'espace et à se l'approprier par le corps ou par l'esprit. Ainsi, la mobilité mémorielle de ce protagoniste est profondément liée à sa mobilité physique. Sa mobilité mémorielle se produit par le phénomène de remémoration du passé et des souvenirs, qu'il soit intentionnel ou involontaire, il nait habituellement au contact d'anciens lieux et espaces.

La mobilité mémorielle chez *Jaroslav* surgit lorsqu'il entrevoit *Ludvik* dans la rue après des années de séparation (page196) : « Sur la place, j'aperçus Ludvik. Il marchait en sens inverse, sur l'autre trottoir. J'en tressaillis presque […] Deux vieux copains. Huit ans passés sur le même banc d'école ! Et il fait semblant de ne pas me voir ! ».Son souvenir envahit son esprit, cela va de son premier concert de musique avec *Ludvik* jusqu'au jour de ses propres noces où il était son témoin (page 228): « Je lui fis part de la grande nouvelle, ajoutant que, puisqu'il était mon copain le plus cher, je comptais sur lui comme témoin. ».Tandis que Kostka, natif de *Prague,* découvre la Moravie grâce à son ancien ami *Ludvik* qu'il croise un jour dans un train. *Ludvik* lui trouve une place dans un hôpital en Moravie, Kostka s'en souvient et raconte :

> Je rencontrai Ludvik dans le wagon-restaurant du rapide Prague- Bratislava. Moi, j'allais au chantier de construction d'une usine, dans l'est de la Moravie. Ludvik avait récemment mis fin à son contrat des mines d'Ostrava. [...]. Dans sa ville natale, il parla à un de ses copains.[…] l'avis du copain, qui trouva autre chose : le service de virologie de l'hôpital. […]C'est comme ça. Sans Ludvik, je n'habiterais pas ici.

Quant à *Helena,* immobile dans son lit, elle se laisse guider par sa pensée et elle se plait longuement à évoquer son passé, comme lors de sa rencontre avec *Ludvik* avant son exil : « Cela avait été au fond franchement comique la première fois que j'étais entrée dans son bureau, il ne m'avait pas spécialement captivée. »[369], ou lorsqu'elle repense à sa rencontre avec son mari : « Pavel, c'est ma jeunesse, Prague, la faculté, la Cité universitaire et surtout le célèbre Ensemble Fucik de chants et de danses, ensemble estudiantin, personne ne sait plus à présent ce que cela représentait pour nous, c'est là que j'ai connu Pavel »[370].La mobilité chez cette protagoniste désorientée est principalement mémorielle car le retour de son ancien amant d'exil la renvoie à leur passée commun.

Il ne subsiste pas d'acte de mémoire qui ne soit aussitôt coloré des préoccupations réelles de la personne qui se souvient. Le roman *L'ignorance* n'échappe pas à ce phénomène d'autant plus que ce roman est celui du Retour. Lorsqu'on procède à son retour d'exil, on stimule la mémoire et on évoque des souvenirs du passé. La mémoire accompagne l'émigré dans son déplacement afin qu'il ne s'égare pas car l'exil marque une rupture dans sa vie. L'exil n'est pas un simple déplacement du corps ou un simple départ. Dès que *Josef* et *Irena* débarquent à *Prague,* après de longues années d'exil, ils ne s'emparent pas uniquement corporellement de cet espace autrefois abandonné, mais surtout ils s'immergent continuellement dans leur mémoire.

Kundera souligne le fait que le retour de ses exilés est un retour vers le passé. De surcroit, l'image du déplacement du personnage kundérien est fortement attachée à une interrogation sur la mémoire. Tous les protagonistes de *L'ignorance* font appel à leurs souvenirs pour s'imprégner des lieux qu'ils retrouvent ou pour se familiariser avec les personnages qu'ils croisent :

> Depuis qu'elle a rencontré Josef à Paris, elle ne pense plus qu'à lui. Elle se remémore sans cesse leur brève aventure de jadis à Prague. Dans le bar où elle s'était installée avec des

[369]Ibid. page 41.
[370] Ibid. page 30.

> amis, il était plus mûr, plus intéressant que les autres, amusant, séduisant, il ne s'occupait que d'elle. Quand il était tous sortis dans la rue, il s'était arrangé pour qu'ils restent seuls.[371]

> Elle se rappelle ces derniers jours fiévreux : dans la confusion des premiers mois de l'occupation, quitter le pays était encore facile et ils pouvaient sans crainte faire leurs adieux aux amis […] deux jours avant leur départ, ils ont rendu visite à un vieil ami, célibataire, et passé avec lui quelques heures[372].

Dans le roman *L'ignorance* quand le thème du retour est projeté en première ligne par l'écrivain, l'espace mémoriel tient une place de premier ordre. Il est clair que tout personnage exilé, dès qu'il efflore sa terre natale, il est emporté par des souvenirs rattachés à sa patrie. Lorsqu'*Irena* décide de sortir pour se promener dans les rues de Prague, des souvenirs viennent bousculer ses états d'âme :

> Rêveuse, elle marche ; pendant quelques secondes elle entr'aperçoit Paris qui, pour la première fois, lui apparait hostile, géométrie froide des avenues ; orgueil des Champs-Elysées ; visages sévères des femmes géantes, en pierre qui représentent l'Egalité ou la Fraternité[373].

Les personnages rahimiens n'en démordent pas moins, car à leur tour, ils font appel à leur mémoire pour se mouvoir dans un espace. Comme ils rêvent eux aussi de liberté, de retour et de retrouvailles, ils s'immergent aussi dans leur passé et ressassent énormément des souvenirs en relation avec des lieux qu'ils ont fréquentés autrefois. Le cas du vieux *Dastaguir,* qui en plein voyage et dans l'attente de retrouver son fils Mourad, il revoit sans cesse son village bombardé et son ancienne vie. Principalement, il se remémore une scène saisissante qui le honte et refuse de quitter sa mémoire. Cette scène se résume dans l'image de sa belle-fille *Zaynab*sortant du hammam nue et désarçonnée, elle traverse la rue sous les bombardements et se jette dans les flammes :

[371]Ibid. page 115.
[372]Ibid. page 154.
[373]Ibid. pages 153/154.

> Je suis sortie, je ne voyais que des femmes et de la poussière. Je me suis mise à courir vers la maison[…]. Quel péché avais-je donc commis pour être condamné à vivre, à être témoin de… ta gorge est nouée. Les larmes font irruption dans tes yeux.[…] en chemin j'ai vu la mère de Yassin. Elle courrait entièrement nue... Si j'avais pu perdre les yeux et ne pas la voir dans un tel déshonneur[374].

Cependant, lorsque *Dastaguir* voyage dans son passé et dans ses vieux souvenirs, il ne se remémore pas uniquement les événements dramatiques de sa vie. Sa mémoire le renvoie aussi dans un passé heureux avant les bombardements : « tu t'esquivais dans le petit jardin de la maison […]. Là assis aux pieds des fleurs, tu confiais ton chagrin à la terre. La voix de sa femme raisonnait dans le jardin » (p41), ou dans un autre passage qui illustre son insouciance d'antan :« tu as l'âge de Yassin, tu es accroupi aux pieds de ton oncle. Il lit le Shahnama à voix haute... Ton petit frère se met à pleurer, quitte la pièce est va poser sa tête sur les genoux de ta mère […]. » (p47/78). Son évasion dans une partie joyeuse de sa vie passée est le seul moment où il se retrouve en paix avec lui-même. Toutefois, même dans ses souvenirs il est toujours en mouvement, tout comme les protagonistes qui ont un lien familial avec lui et qui font irruption instantanément dans sa mémoire en exil.

Il est vrai que la mémoire de *Dastaguir* se met souvent en marche au contact d'un objet de son passé qui l'accompagne depuis presque toujours. A titre d'exemple, lorsqu'il veut chiquer du tabac, il prend sa boite de *naswar*[375] et il pense à la voix de sa femme et à ses gestes à lui : « Tu entends la voix de la mère de Mourad, les paroles qu'elle prononçait quotidiennement au moment de passer à table, surtout à l'époque où Mourad était en prison. Le naswar en permanence sous la langue, tu faisais tout pour fuir les repas. Tu t'esquivais dans le petit jardin de la maison [..] là assis au pied des fleurs, tu confiais ton chagrin à la terre. »[376]. Le sociologue de la mémoire Maurice Halbwachs, estime que les objets sont porteurs d'une matérialité à partir de laquelle peuvent se cristalliser les mémoires[377].De la sorte, le toucher ou la présence de certains objets fait appel aux souvenirs qui ravivent

[374]RAHIMI Atiq, Terre et cendres, Ed P.O.L, Paris, 200, 91 pages, p43/44.
[375]Le ***naswār***en pachto(en langue iranienne orientale variété du persan et parlée en Afghanistan) est une poudre humide de tabac à priser comparable au tabac à mâcher. Il est très répondu chez le peuple Pachtounes (Afghan).
[376] RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 200, 91 pages, p41.
[377]HALBWACHS Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Albin Michel, 1994, p30.

la mémoire et deviennent un pont entre le passé et le présent. Pour rappel, tout exil est une rupture et la mémoire est présente afin de ne pas égarer le cours de son existence[378]. Ainsi, les objets de la mobilité transportée sont non seulement les symboles d'un vécu particulier, mais aussi ils sont une recette contre l'oubli et pour se remémorer un passé, tout cela dans un présent insaisissable.

Le personnage principal de la femme dans *SynguéSabour Pierre de patience,* possède aussi des objets qui dès leur utilisation, leur toucher ou simplement à leur vue, la mobilité mémorielle du personnage se déclenche. Ainsi, son principal objet est sa *Syngué sabour sa pierre de patience,* représenté par son mari inerte. A chaque fois qu'elle l'aperçoit, elle se plonge dans ses souvenirs déments où elle se confesse à lui : « Je dois donc rester ici. J'ai pour moi toute une nuit à te parler, ma Syngué sabour. Mais déjà, de quoi est-ce que je te parlais avant que ce crétin de mollah ne braie ? »[379]. Elle lui racontera ses secrets les plus inavouables sous forme de récit :

> Elle marque une pause. On ne sait pas si c'est pour donner du suspens à son récit, ou parce qu'elle hésite à dévoiler la suite. Elle reprend enfin : « Un jour… c'était un vendredi, pendant qu'il était à la mosquée pour la prière, […]j'ai fait sortir l'oiseau de la cage, et l'ai laissé s'échapper alors qu'un chat errant, guettait là, sur le mur. »Elle respire profondément. « Et le chat l'a attrapé. Il l'a emporté dans un coin pour le manger tranquillement.[…]Je l'ai suivi. Je suis restée à le contempler. Je n'ai jamais oublié ce moment-là[380].

Lorsque ce personnage est immobile, il est souvent en mode narration et se plonge dans un long monologue où il raconte son passé et dans ses souvenirs il est dans une mobilité continue. La protagoniste se remémore sa nuit de noce :

> Et puis un jour tu es venu. Tu t'es glissé dans le lit. Tu t'es mis sur moi. Tu t'es frotté contre moi... Dans l'obscurité totale, avec nos cœurs qui battaient frénétiquement, nos souffles saccadés, et nos corps en sueur… » Elle a les yeux fermés.

[378]LACOUE-LABARTHE **Isabelle et MOUYSSET Sylvie,***« La mémoire et l'oubli : écrire l'exil »Diasporas,* 22 | 2013, 7-14.
[379] RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p91.
[380]RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p68.

> Elle est emportée ailleurs, loin de ce corps inerte. Elle est complètement noyée dans l'obscurité de cette nuit de désir. Assoiffée. Et elle y reste un moment. Sans mot. Sans geste.[381]

Ou lorsqu'elle raconte à son mari rencontre avec sa tante : «Il y a plus de sept ans, juste avant que tu ne rentres de la guerre, je me promenais avec ta mère au marché. Je me suis arrêtée chez le marchand de sous-vêtements. Une voix connue m'est parvenue aux oreilles. Je me suis retournée. Et j'ai vu ma tante ! »[382]. Autant, elle raconte d'autres moments importants de sa vie passée avec son corps figé mais avec une mémoire en mobilité.

IV.2.4.2. Mobilité fantasmée

La mobilité fantasmée dans les écritures de l'exil est une reproduction imaginaire interprétative des désires conscients de l'exilé. Cette mobilité est le fruit de rêves et d'illusions du migrant qui vit son exil comme un malaise existentiel où il tente de se reconstruire dans un espace virtuel.

En revenant sur la pensée de Maurice Merleau-Ponty, l'espace virtuel est issu de l'imaginaire, du rêve, de la rêverie et du délire où un corps virtuel évolue grâce à un esprit qui le commande. Ainsi, les protagonistes exilés de notre corpus sombrent très souvent dans le rêve et le délire pour évoluer spirituellement dans un ailleurs meilleur ou dans leur espace de naissance imaginé, loin de toute angoisse et peur.

Maurice Merleau-Ponty détourne la tradition occidentale qui sépare le corps de l'esprit et voit ce dernier aux commandes. L'esprit représente la conscience à l'opposé du corps qui lui obéit. Dans son ouvrage théorique *Phénoménologie de la perception,* Merleau-Ponty rapièce le corps avec l'esprit et détermine l'interface entre eux. L'ensemble de sa pensée porte sur le concept du corps avec sa perception, sa place dans l'espace et sa mobilité qui agissent sur l'homme et sa conception du monde. Ces éléments influent sur l'existence de l'homme, sa quête du bonheur, de liberté et sur ses relations avec autrui.

[381]Ibid. p73.
[382] Ibid. p92/93.

De surcroit, Merleau-Ponty consent de faire appel à l'imagination dans la perception pour la construction du réel après que celle-ci soit perçue par d'autres philosophes comme un moyen d'échapper à la réalité. L'exilé dans son exode cherche une échappatoire à son errance et à sa souffrance. Il ne peut fuir une seconde fois la réalité, il le fera par la voie du rêve et du fantasme.

A ce stade d'analyse, il est important de prendre le temps de définir les notions clés sur lesquelles notre recherche se base. Il s'agit du rêve, de la rêverie, du délire et du fantasme.

IV.2.4.2.1. Le monde onirique chez l'exilé: entre rêverie et cauchemar

Le fait de rêver ou l'activité onirique, en théorie, est une production psychique qui se manifeste pendant notre sommeil et qui peut être enregistrée par la mémoire. Ou encore, il est un assemblage de représentations et de pensées qui surgissent à l'esprit inconsciemment et qui sont généralement insensées et irrationnelles, quoiqu'occasionnellement, ces images sont nettes et distinctives. Une autre définition s'ajoute et explique que le rêve est une : « Suite d'images, de représentations qui traversent l'esprit, avec la caractéristique d'une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve[383] ».

Nous constatons ici que les théories qui éclairent sur les rêves sont confuses et enchevêtrées, ce qui nous laisse penser que l'analyse ou l'interprétation des rêves n'est pas une tâche aisée. Cependant, ce qui est certain, c'est que le rêve trouve sa source première dans l'inconscient du rêveur qui songe à son passé, à son présent et à son futur. Ce plan s'adapte à l'exilé qui rêve sans cesse de ce qu'il a laissé derrière lui, à l'ancien temps. Aussi, l'exilé songe à son présent et y parcourt chaque

[383]Site la langue française, la définition provient de dictionnaires libres de droits. https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/reve [consulté le 21/05/2022].

paramètre, mais principalement, rêve de tout ce qui n'est pas encore inscrit : à son futur.

Dans tous les cas de figure, l'exilé, lorsqu'il fait appel au rêve dans tous ses états, il fait émerger tous ses sentiments et ses émotions enfuis depuis son exilou après son retour.

Le rêve est une expérience singulière ou commune, il est aussi individuel ou collectif ce qui explique les différents types de rêves recensés par les psychologues et théoriciens. On dénombre aujourd'hui huit types de rêves, seuls le rêve éveillé, le rêve lucide, le cauchemar et le rêve récurent qui nous intéressent.

Le rêve éveillé, ou communément appelé ''la rêverie'', est un rêve qui se déroule pendant que nous sommes réveillés. Il se situe à mi-chemin entre la conscience et le sommeil. Durant la rêverie, on s'éloigne des préoccupations de la vie quotidienne en permettant à l'esprit d'errer et de se perdre dans une trame imaginaire.

Ensuite, survint le rêve lucide où le rêveur est conscient plongé dans son sommeil, il sait qu'il est en plein rêve. La particularité de ce songe est que le rêveur peut faire le choix de se réveiller de son rêve ou bien d'en prendre le contrôle.

Quant au cauchemar, c'est un rêve pénible, déplaisant et effrayant. Les cauchemars sont provoqués par la peur et l'angoisse. Dès lors, nous sommes tous susceptibles d'en faire notamment les personnes souffrant d'un traumatisme post-traumatique tel que l'exil. Les personnes qui ont vécu des situations pénibles, font beaucoup de cauchemar ce qui signalent chez eux des traumatismes antécédents, particulièrement des blessures personnelles ou des problèmes psychiatriques.

Enfin, le rêve récurent est un rêve se répétant presque chaque nuit. Il est rare, mais il est vivant et notoire. Ce rêve résulte d'un événement réel qui l'a déclenché et qui n'a pas été résolu.

Dans *La Plaisanterie,* les quatre personnages entreprennent à tour de rôle et incessamment la voie du rêve avec leur esprit qui voyage et leur corps qui stagne dans un espace réel. À titre d'exemple, le personnage de *Jaroslav,* qui en état de veille, les mouvements qu'il effectue le mettent en condition propice pour s'évader à travers la rêverie, puisqu'il se détache mentalement et momentanément de son espace réel immédiat pour se glisser dans la peau d'un roi :

> Tout le peloton est passé au galop. À mes côtés je sentais mes voisins galoper. Mes mollets touchaient leurs mollets et par instants je percevais le souffle saccadé de leurs montures. Une heure peut-être nous avons chevauché ainsi, corps contre corps. Puis nous nous arrêtâmes. La même voix d'homme m'apostrophe : « Nous y sommes, mon roi !
> — Et où sommes-nous ? Demandé-je.
> — N'entends-tu pas murmurer le grand fleuve ?[384]

Ne perdons pas de vu que le corps est caractérisé avant tout par l'espace qu'il occupe. Cependant, à travers la rêverie, le personnage de *Jaroslav* envahi un espace et lui donne un sens différent. Ce chemin dans les champs devient le théâtre de l'aventure d'un roi qu'il s'imagine être. Ainsi, cet espace à priori insignifiant au départ, devient un espace fantasmé qui enchante son auteur *Jaroslav*. Le phénomène d'espace fantasmé est un concept que Gaston Bachelard souligne dans son essai théorique sur l'espace, où il prétend que l'homme s'installe dans un espace réel ou imaginaire par des activités matérielles ou intellectuelles afin de se l'approprier. De surcroit, cet espace qui s'épanouie autour du corps devient connoté d'un sens particulier. Le personnage de *Jaroslav,* qui n'a jamais connu l'exil physique, s'essaye à l'exil psychologique. Il s'évade souvent par l'esprit et crée un espace unique, conduit par de nouvelles émotions positives comme dans l'extrait précédant où il rêve d'être un « roi ». Cependant, le retour contraint à la réalité le heurte :

[384]KUNDERA Milan, *La plaisanterie,* Ed Gallimard, 1967, Paris, 485 pages, p191.

> Je rentre chez moi et c'est une autre chambre, une autre femme, tout est différent. Je me dis que j'ai dû me tromper, je ressors, mais, du dehors, c'est vraiment ma maison ! Mienne de l'extérieur, étrangère du dedans. Et c'est ainsi où que je me tourne. Il se passe des choses qui m'effrayent, amis[385].

Dans *L'ignorance*, la soirée d'*Irena* en compagnie de ses anciennes amies tchèques dans un vieux restaurant de Prague, déclenche chez elle une rêverie puisqu'elle va accorder une identité virtuelle à ses amies tchèques et à Sylvie son amie française :

> Au lit, elle récapitule sa soirée ; encore une fois son vieux rêve d'émigration lui revient et elle se voit entourée de femmes bruyantes et cordiales, levant des chopes de bière. Dans le rêve, elles étaient au service de la police secrète, ayant pour ordre de la piéger.[…] sa dernière pensée avant de s'endormir est pour Sylvie. Il y a si longtemps qu'elle ne la pas vue ! Elle lui manque[386].

Son lit est un espace propice déclencheur d'une rêverie que tout exilé connait au début de son bannissement. Ce genre de rêve éveillé d'un exilé, nourrit le débat passionnant que mènent l'auteur et le lecteur sur l'identité, l'appartenance, l'accueil et l'intégration de l'autre en soi.

Toutefois, dans ce même roman, le personnage principal d'*Irena*, qui a dû quitter son pays natal pour des raisons politiques, fait des rêves traumatiques, communément appelés des cauchemars, ceci lors des premières années de son exil :

> Dès les premières semaines de l'émigration, Irina faisait des rêves étranges : elle est dans un avion qui change de direction et atterrit sur un aéroport inconnu ; des hommes en uniforme, armés, l'attendent au pied de la passerelle ; une sueur froide sur le front elle reconnaît la police tchèque. Une autre fois elle se balade dans une petite ville française quand elle voit un curieux groupe de femmes qui, chacune une chope de bière à la main, court vers elles, l'apostrophent en tchèque, rient avec une cordialité perfide, et, épouvantée, Irena se rend compte qu'elle est à Prague, elle crie et elle se réveille[387].

[385]Ibid. Page190.
[386] KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p 7.page 54/55.
[387] Ibid. p21

Ces cauchemars qui réveillent *Irena* terrorisée, se manifestent aussi chez tous les migrants. Kundera nomme ces rêves traumatiques de : rêve d'immigration. Ce dernier est une expérience intime mais vécue collectivement, puisque tous les exilés font chaque soir les mêmes rêves.

Kundera rattache ces cauchemars rêvés le soir à des images expéditives qui surgissent le matin comme un éclair et sans raison apparente chez l'exilé :

> Ces rêves-cauchemars lui apparaissaient […] : des paysages de son pays venaient, le jour, se montrer à elle. Non, ce n'était pas une rêverie longue et consciente, voulue, c'était autre chose : des apparitions de paysages [de son pays perdu] s'allumaient dans sa tête, inopinément, brusquement, rapidement, pour aussitôt s'éteindre[388].

Ainsi, l'exilé qui rêve le soir de la terreur de la vie au pays de naissance et de l'horreur du retour, le matin, il entrevoit la beauté et l'éclat de la terre natale : « Le jour lui montrait le paradis qu'elle avait perdu, la nuit l'enfer qu'elle avait fui[389]. »

Cependant, la rêverie dans les romans d'Atiq Rahimi cède la place au cauchemar qui accompagne les protagonistes dans chacune de leurs évasions psychologiques. Ainsi, le choix de cet écrivain d'intégrer le cauchemar et non la rêverie dans ses deux romans, traduit son désire avant tout de montrer la voracité des traumatismes dont souffrent ses protagonistes qui vivent un exil réel ou symbolique.

Le cauchemar est un rêve angoissant et compliqué reflétant des blessures inconscientes. Il suscite la peur et la terreur chez l'individu autant que le découragement, l'angoisse, la crainte mais encore le mal-être. Quand le vieux *Dastaguir* sombre dans le rêve lors de son exode, l'image de son fils et de sa famille disparus ; le hante à en faire des cauchemars :

[388] Ibid. p22
[389] Ibid. p23.

> Si seulement tu pouvais dormir tranquille. Voici une semaine que tu n'as pas dormi en paix. Dès que tu fermes les yeux, il y a Mourad et sa mère, il y a Yassin et sa mère, il y a de la poussière et des flammes, des cris et des larmes…[390].

L'exil de ce personnage est accompagné de cauchemars quotidiens qui le hantent. Ils traduisent son inconscient traumatisé par un passé douloureux. De surcroit, la blessure du vieux *Dastaguir* est encore fraiche. Ses cauchemars le côtoient éveillé et endormi, il tente de lutter contre l'insomnie uniquement pour ne pas revivre ces instants douloureux où il voit son village bombardé, sa maison détruite et sa belle fille consumée par les flammes :

> …et de nouveau tu te réveilles. Tes yeux brulent d'insomnie. Tes yeux ne peuvent plus voir, ils sont usées, épuisés. À force d'épuisement et d'insomnie tu tombes à chaque instant dans un demi-sommeil. Un demi-sommeil où se bousculent les images… Comme si tu ne vivais plus que pour ces souvenirs et ces images. Les souvenirs de ce que tu as vécu et que tu aurais voulu ne pas vivre.[391]

La mobilité des personnages n'est pas clairement établit mais elle est palpable à travers les émotions qui se dégagent de ce texte. Puisque lorsque nous sommes anxieux, que nous avons peur ou que nous sommes fatigués, nos gestes sont les mêmes : le corps se crispe et s'agite, les yeux se ferment et le regard s'échappe tel est le cas du vieux *Dastaguir* dont la douleur de son exil le poursuit même dans ses rêves cauchemardesques.

Dans *Syngué sabour pierre de patience,* le personnage principal raconte deux cauchemars vécus à des années d'intervalles, mais l'un complète l'autre. Autrement dit, chronologiquement, le premier cauchemar rappelle un épisode effrayant de la vie de ce personnage lorsqu'elle était enceinte de son premier enfant : «Ce rêve me venait et revenait chaque nuit lorsque j'étais enceinte de ma première fille…toutes les nuits, je faisais le même cauchemar : je me voyais en train d'accoucher d'un garçon qui avait des dents et qui pouvait déjà

[390]RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 200, 91 pages, p27.
[391]Ibid.

parler… Il avait les traits de mon grand-père… ce rêve me torturait, me terrorisait… [392]».Quant au second cauchemar, il est la suite de son premier rêve. Son apparition coïncide avec les confessions faites à son époux inerte :

> Ce matin, mon père est encore venu me voir… mais cette fois-ci pour m'accuser d'avoir volé la plume de paon qui lui servait de marque-page pour son Coran. J'en ai été effarée. Il était furieux. J'ai eu peur.» Cette peur, on l'aperçoit même maintenant dans son regard qui se réfugie dans les coins de la chambre. […] « Il y a bien longtemps que je l'ai volée. ». Violemment, elle se lève[393].

Dans cette situation, le cauchemarde la protagoniste libère beaucoup d'émotions négatives car elle est effrayée et même après son sommeil. En évoquant son deuxième cauchemar, la mobilité prend tout un autre sens car elle est en plein action. Le personnage se voit en train d'accoucher et elle affirme même la nature de ce rêve :

> Je faisais le même cauchemar : je me voyais en train d'accoucher d'un garçon. Un garçon qui avait des dents et qui pouvait déjà parler… Il avait les traits de mon grand-père… ce rêve me torturait, me terrorisait…» Elle s'arrête de bouger. [..] J'ai fini par céder. Je lui ai offert mes seins. Il tétait et les mordait avec ses dents… je criais… je pleurais dans mon sommeil…

Lorsqu'un rêve se répète très souvent, presque chaque nuits, même s'il prend la forme d'un cauchemar, il fini par être qualifié de rêve récurent. Ce type de rêve est déclenché par un événement qui a perturbé le personnage principal. Comme le vieux *Destaguir* qui se voit désarçonné par la mission qui s'est juré d'accomplir : annoncer à son fils la mort de leur famille, ou l'héroïne de *Syngué sabour pierre de patience* qui veille sur son mari alité.

Enfin, le rêve récurent est un rêve qui se répète presque chaque nuit. Il est rare, mais il est vivant et notoire. Ce rêve résulte d'un événement réel qui la déclenché et

[392] RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p119.

[393] Ibid. p120.

qui n'a pas été résolu. L'exilé vit son exil continuellement, il le vit corps et âme, consciemment et inconsciemment.

IV.2.4.2.2. Entre délire et fantasme chez l'exilé

En matière de psychologie, le délire est défini comme étant une perturbation intégrale du fonctionnement de la pensée : « Le délire (du latin delirium, de delirare, « sortir du sillon ») est un trouble idéo-affectif qui consiste en jugements, perceptions et sentiments erronés de la réalité extérieure auxquels le sujet adhère de façon inébranlable. [394]».Une personne délirante est en plein perte du sens de la réalité. Elle devient irrationnelle et insensée dans ses convictions et croyances. Son comportement et sa gestuelle changent puisqu'elle entend des voix, elle est convaincue qu'on lit dans ses pensées et que tout ce qui se dit autour d'elle lui est destiné. Ce trouble peut-être du à une maladie neurologique ou psychiatrique, mais dans les deux cas de figure ce trouble se manifeste à la suite d'un malaise qui crée un mal être. L'exilé est le premier en proie de ce trouble de la personnalité en vue de toutes les émotions qu'il a vécu et de tous les coups qu'il a reçu.

Quant au fantasme, parfois orthographié phantasme, ce mot est dérivé du grec ''*phantasma*'' qui trouve sa définition dans plusieurs mots qui le qualifient :il est imagination, hantise ou divagation. En psychologie, le fantasme traduit, les désirs cachés ou refoulés d'un individu, plus au moins conscient, sous une forme déguisée.

Autant, les fantasmes surplombent les angoisses de l'homme qui se laisse entrainer dans un monde de rêves intimes, personnels et à la teneur obsessionnelle. Le fantasme, cette construction imaginaire, consent à surmonter les frustrations habituelles et d'agencer la personnalité de l'exilé qui s'invente un autre monde, un monde où tout est permis, où il affranchit son imagination et il devient libre.

[394]GODFRYD Michel, *Les délires Dans Les maladies mentales de l'adulte,* chapitre IX, Presses Universitaires de France, 2020, page 71.

Le délire chez l'exilé

Il existe plusieurs formes de délire tel que le délire d'interprétation, le délire imaginatif et la paranoïa. Ci-après quelles définitions :

-Délire interprétatif : lorsque l'individu soupçonne que tous les événements de sa vie sont un complot contre lui.

-Délire imaginatif : caractérisé par le fait que le délirant conserve, nonobstant, un certain lien avec la réalité.

- Délire paranoïaque : ce trouble se manifeste par un soupçon abusif des autres, une sensation de menace persistante et une impression de persécution.

Toutes ces formes de troubles sont plus néfastes les unes que les autres car elles isolent de son environnement et progressivement l'individu atteint. Ce dernier se retrouve malgré lui exilé dans un monde imaginé et il revêt le statut d'exilé de la société, du monde et de la réalité.

Dans la catégorie délire interprétatif trois personnages kundériens s'illustrent : *Ludvik, Josef* et *Irina*. Ces trois personnages vivant un retour d'exil, interprètent tous les actes et épisodes de leur vie comme un complot. *Ludvik,* dont l'objectif principal de son retour d'exil est la vengeance, croit que ses anciens camarades du temps de l'université et du Parti, cherchent toujours à le nuire et qu'ils sont la raison principale de ses échecs dans la vie : « Et j'ai eu alors l'impression que je venais de franchir l'une des dernières passerelles par où il m'entrainait au lieu d'infamie (semblable à l'échafaud) où il allait me demander pardon. ».(Page 407)

Les personnages de *Josef* et d'*Irina* n'ont démordent pas moins puisqu'ils sont très distants avec leurs vieux amis et leurs famille de *Prague* et même leurs amis de Paris, le cas d'*Irina* qui perçoit l'enthousiasme de son amie française Sylvie, l'incitant vivement au retour au pays natal, tel une trahison et un rejet de l'autre. Elle interprète l'engouement de son amie comme une manière de lui dire qu'elle est toujours une étrangère même après plusieurs année de vie en France :

> Répétés les mots acquirent une telle force que, dans son fort intérieur, Irina les vit écrits avec des majuscules : Grand Retour. Elle ne rebiffa plus : elle fut envoutée par des images qui soudain émergèrent de vielles lectures, de fils, de sa propre mémoire de celle peut-être de ses ancêtres.[395]

Un autre épisode de délire d'interprétations surgit pour ce même personnage lorsqu'elle rencontre ses anciennes amies pragoises dans un restaurant bar à Prague. Leurs refus de boire du vin qu'elle avait apporté de France et auquel elles ont préféré la bière tchèque, est interprété comme un reniement, même dans son pays de naissance, elle est étrangère : « En refusant le vin c'est elle qu'elles ont refusée. Elle, telle qu'elle est revenue après tant d'années. » (Page 46)et quelques passages plus loin *Irina* sombre dans un délire imaginé après les questions posées par ses anciennes amies : « Les autres femmes l'assaillent de questions… jusqu'alors elles ne s'intéressaient pas à ce qu'elle tentait de leur raconter. Elle comprend vite que leurs questions sont spéciales … par le désintérêt total envers ce qu'elle a vécu à l'étranger, elles l'ont amputée d'une vingtaine d'années de vie. » (Page 52).

Quant à *Josef,* sa rencontre avec son frère et sa belle-sœur a suscité chez lui un délire interprétatif après une discussion sur un ancien objet qui lui appartenait. Le refus de parler ouvertement du sort de son vieux tableau le laisse présager le refus de sa belle-sœur de le lui restituer :

> Josef constata que son tableau avait disparu de la conversation. Comment ! Sa belle-sœur se rappelle son amie N. mais son tableau, elle l'oublie ? Pourtant, quoiqu'il fut prêt à renoncer à tout son héritage, à sa part de la maison, le tableau était à lui, à lui seul, avec son nom inscrit à côté de celui du peintre.[396]

Il pense que son frère et sa belle-sœur lui ont tout substitué, à savoir : la maison de ses parents, sa montre et son tableau. Leur refus de les rendre est une manière de renier *Josef* et de critiquer son exil au Danemark. Il n'est plus le bienvenu et son retour ne fait qu'ouvrir d'anciennes blessures.

[395] KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000, 237pages, p0 9.
[396]Ibid. page 82

Dans la catégorie délire imaginatif, nous avons le personnage rahimien du vieux *Dastaguir* dont les digressions ne sont jamais profondes ni éloignées de la réalité. Exilé de sa terre et bientôt de la vie, il songe très souvent à sa rencontre avec son fils Mourad et au destin différent qu'ils auraient pu avoir. Après le terrible drame qu'il avait touché, il vit régulièrement au conditionnel passé :

> Tu repenses au moment où Mourad quitta le village, à l'instar où il franchit l'encadrement de la porte. Tu aurais dû partir toi aussi, prendre ta femme, tes enfants et des petits-enfants et aller ailleurs, dans un autre village. Tu aurais pu aller à Pol-e-Khomri […] tu aurais suivi Mourad, tu l'aurais soutenu en travaillant à la mine.[397]

Quant au délire paranoïaque, ce trouble qui se manifeste par une suspicion excessive des autres est associé à un sentiment de menace accentuée et de réaction de persécution et de complot. En outre, cette forme de délire entraine une perte de contact avec la réalité partagée par autres, le cas du personnage de la voisine dans le roman rahimien *Syngué*Sabour *pierre de patience.* D'ailleurs, ce personnage est nommé par sa fonction, elle est *la vieille folle.* Ce personnage souffre d'un délire post-traumatique suite à la perte de toute sa famille tuée par la guerre. Sa folie se présente comme une rupture de toute communication avec les autres : le délire paranoïaque. Ce personnage est l'archétype de l'individu qui vit son chagrin en s'exilant de la réalité et du monde extérieur et qui s'octroie une croyance obsessionnelle d'attaque et d'agression :

> Elle se hâte vers la cour et appelle la vieille : « bi…il y a eu de la visite cette nuit? - Oui, ma fille, il y a eu le roi…», elle tousse,« il est venu me voir…il m'a caressée… », elle rit, et tousse. « Est-ce que tu as du pain, ma fille ? J'ai donné tout le mien au roi… il avait faim. Il était beau, ce roi ! Beau à mourir ! Il m'a demandé de chanter. ».[398]

Le chant que fredonne la vieille folle est un chant qui fait référence à l'espace dont elle revendique la propriété. En dépit de son délire paranoïaque, elle s'approprie tous

[397] RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 2000, 91 pages, p28.
[398] RAHIMI Atiq, *Syngué*sabour*, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p55.

les lieux qui l'entourent notamment sa maison, le lieu du massacre de sa famille et de leurs tombes. Même délogée et expulsée, elle revient à chaque fois en fredonnant sa chanson :

> Le troisième quitte la pièce par la fenêtre et se rue vers la vieille. « Mère, tu habites ici ? ». Elle chantonne : « J'habite ici… », Elle tousse, « j'habite là… », Elle tousse, « j'habite où je veux, chez ma fille, chez le roi, là où je veux… chez ma fille, chez le roi…» et tousse. L'homme la chasse encore une fois des décombres de sa propre maison, et revient. « Elle est devenue complètement folle !»[399].

Le fantasme chez l'exilé

Il existe plusieurs catégories de fantasme, notamment le fantasme sexuel et le fantasme d'évasion. Avant son exode, l'exilé rêve d'un ailleurs meilleur, de paix et de liberté. Pendant son exil, il rêve de retour et de retrouvaille de la terre natale. Lors de son retour, il rêve encore d'évasion. Par ailleurs, ce rêve d'exil se transforme souvent en fantasme lorsque le désir devient intense et optionnel. Le songeur à l'exil satisfait par sa pensée un désir refoulé, souvent en réponse à une angoisse inhibée.

Le fantasme sexuel et l'exilé

Le fantasme sexuel est le plus courant et le plus répandu des fantasmes. D'ailleurs, lorsqu'on évoque le mot fantasme, instantanément on pense au fantasme sexuel par sa nature car c'est une représentation imaginaire du désir charnel enfoui et jusque-là inassouvi. Aussi, il est question de scénario sensuel incitant une stimulation sexuelle : «Les fantasmes ne commandent pas la vie sexuelle, ils en sont la nourriture.»[400].

Certains fantasmes sexuels sont conscients, communément appelés rêveries diurnes et d'autres sont inconscients qui se présentent sous forme de troubles névrotiques,

[399] Ibid. Page : 52/53
[400] BARTE Henri, *Pourquoi les hommes et les femmes ne s'entendent plus*, Editions First (1 mai 1998), Paris, 1998, 277 Pages.

c'est-à-dire qu'ils sont l'obsession de l'individu pour sa santé et le fonctionnement de son corps.

Les personnages kundériens et rahimiens vivent plusieurs fantasmes sexuels qui traduisent leur angoisse de l'exil et de la solitude. Dans *La plaisanterie,* les fantasmes sexuels sont vécus particulièrement par *Ludvik* qui fantasme intensément sur sa bien-aimée *Lucie*. Il rêve de partager avec elle un moment intime. Cependant, comme *Lucie* ne cède pas à ses avances, il fantasme sur elle et imagine leur premier fois ensemble :

> J'ai donc parlé de la nudité de Lucie que je n'ai jamais vu, de nos nuits d'amour, que je n'avais jamais vécues, et à mes yeux soudain se composait un tableau minutieux et précis de sa passion tranquille. Comment était la première fois que je l'avais aimée ? C'était chez elle. Elle s'était déshabillée devant moi, docile, dévouée, à son corps défendant pourtant, parce qu'elle était une fille de la compagne. Cela m'excitait à la folie, ce dévouement mêlé de pudeur..les mains plaquées sur le pubis…[401]

Lucie est cette terre vierge et son corps est ce nouveau territoire à conquérir, à aimer, à désirer. *Ludvik* représente l'immigré dans son exode qui rêve de conquêtes, de renouveau, d'extase et de folie. Cependant, si *Lucie* se refuse à *Ludvik* ce n'est pas parce qu'elle ne l'aime pas, mais parce qu'elle a peur de lui avouer son d'effleurage. Tout terre et tout territoire a été conquis avec douceur ou avec violence comme *Lucie* qui a été violée. *Lucie* demeurera longtemps le fantasme de *Ludvik* comme pour certains territoires qui demeurent toujours un fantasme pour certains exilés.

Dans *Syngué Sabour pierre de patience,* l'héroïne est une femme persécutée, oppressée et dont le désir sexuel est refoulé. Elle n'a jamais été libre avec son corps qui, selon la tradition ancestrale dont laquelle elle été élevée, le corps de la femme appartient à son époux. La protagoniste a été emprisonnée dans son corps et elle a dû refouler tous ses désirs charnels. L'immobilité de son mari et sa faiblesse la libère de

[401]Ibid, page 164.

toutes les formes d'oppression connues et subies. Aussi, elle libère son esprit et désormais elle peut rêver et fantasmer. Elle avoue tous ses fantasmes sexuels à son époux inerte : « Elle glisse sa main entre les jambes de l'homme et lui caresse le sexe. « Je ne l'avais jamais touché comme ça. » […] elle met sa main à l'intérieur du pantalon de l'homme « j'en rêvais… toujours. En me touchant j'imaginais ta queue entre mes mains. [402]».Le fantasme de ce personnage féminin, décrit par Rahimi, renvoi à l'exilé qui fantasme sur l'interdit et le tabou. Il fantasme sur tout ce qu'il a pu laisser derrière lui après son exode. Cependant, dans ce passage le fantasme est enfin vécu par le rêveur et s'en réjouit même.

Le fantasme d'évasion chez l'exilé

Tout homme rêve de ce qu'il n'a pas et fantasme sur ce qu'il désire avoir qu'il soit tourmenté ou serein, qu'il soit libre ou emmuré. De surcroît, lorsqu'il est en exode le rêve et le fantasme l'accompagnent dans chaque mouvement et chaque pensée. Le besoin de s'évader devient une nécessité pour l'exilé, qu'il puisse le faire physiquement ou par le biais de l'esprit, puisque se réfugier dans ses pensées est une manière de lutter contre ses douleurs et ses peines physiques et morales. En effet, le fantasme d'évasion est cette action de s'évader mentalement d'un lieu ou vers un lieu afin d'assouvir des fantasmes et de libérer l'exilé de ses tourments et lui permettre d'échapper à la dure réalité. La plupart des personnages de notre corpus ont différents états d'âmes, notamment les personnages kundériens dans *L'ignorance* qui ont soif d'évasion. Aussi, les personnages rahimiens dans *Terres et cendre*, dont le fantasme d'évasion est le mode d'ordre du personnage principale.

Dans *L'ignorance,* le roman du retour d'exil, Milan Kundera offre le fantasme d'évasion à ses personnages principaux après leur retour au pays natal. Ils suffoquent et sont déstabilisés avec les changements qu'ils rencontrent en Tchéquie. *Josef* rêve de son retour au Danemark et à la vie stable qu'il s'est construit avec sa défunte

[402] RAHIMI Atiq, Synguésabour, Pierre de patience, Ed. POL, Paris 2008, 137 pages, p129.

épouse et fantasme sur ses retrouvailles dans leur maison : « Le paysage de son petit pays […], et il sait qu'il existe quelque chose d'encore plus petit, qu'il appelle d'avantage son amour compatissant : il voit deux fauteuils tournés l'un vers l'autre, la lampe et le pot de fleurs posés sur le rebord de la fenêtre et le sapin svelte que sa femme a planté devant la maison tel un bras levé.»[403]. Ce fantasme d'évasion est repris par Kundera dans la dernière scène de ce roman, lorsque Josef prend l'avion pour son retour au Danemark : « En regardant sur le hublot, il vit, au fond du ciel, une clôture basse en bois, devant une maison en brique, un sapin svelte tel un bras levé. »[404].

Le fantasme d'évasion est encore plus présent dans les romans d'Atiq Rahimi, notamment dans *Terre et cendres* où le personnage de *Dastaguir* rêve beaucoup d'évasion dans toutes ses formes. Excepté que ses fantasmes d'évasion sont vécus dans le passé puisqu'il songe à sa vie d'antan avec sa famille dans leur maison et dans leur village :

> Tu entends la voix de la mère de Mourad, les paroles qu'elle prononçait quotidiennement au moment de passer à table surtout à l'époque où Mourad était en prison. Tu faisais tout pour esquiver les repas. Tu t'esquivais dans le petit jardin de la maison, prenant prétexte des derniers rayons de lumière. Là assis aux pieds des fleurs, tu confiais ton chagrin à la terre. La voix de ta femme résonnait dans le jardin.[405]

Ce fantasme d'évasion se multiplie chez nos deux auteurs sous différentes formes, cela dit la finalité est semblable. De Kundera ou de Rahimi, ces romanciers font vivre à leurs personnages exilés, à travers le fantasme d'évasion, des fragments d'un passé heureux qui les libère et les réjouit le temps d'un instant.

IV.2.5. Ecrire la mobilité de l'exilé

Depuis une dizaine d'année, le terme mobilité s'est substitué sur la sphère politique et littéraire au mot migration, qui, autrefois, ces deux termes étaient

[403]Ibid. Page 164.
[404]Ibid. Page 224.
[405]RAHIMI Atiq, Terre et cendres, Ed P.O.L, Paris, 200, 91 pages, p41.

étroitement liés. Aussi, lorsqu'on parle de mobilité dans l'espace géographique on fait systématiquement référence à une mobilité dans l'espace social. Le déplacement géographique est ainsi un mouvement social d'assimilation et de changement. L'exilé mobile connait une mutation sociale du fait du changement d'espace. Toutefois, cette mobilité peut être physique ou imaginée. Elle est physique lorsque l'exilé se déplace géographiquement à travers les voyages, la marche ou toutes autres formes de déplacement. Elle est imaginée lorsqu'elle fait appel à la mémoire, aux rêves et aux fantasmes.

Milan Kundera accorde un intérêt vif à la mobilité physique puisque tous ses personnages sont en mouvement continuel. L'exilé dans *La Plaisanterie* ou dans *L'ignorance* redécouvre en mouvement son espace perdu et au fur et à mesure qu'il avance, il éprouve de nouveaux sentiments d'attachement ou de détachement. De surcroît, il connait un changement social : il passe de l'étranger au natif et du natif à l'étranger au risque d'une identité mouvante et fragile.

Atiq Rahimi partage la même position que son acolyte Milan Kundera, puisque ses personnages exilés adoptent inlassablement le mouvement de la marche et du déplacement dans un espace étroit, telle une chambre dans *Syngué*Sabour *pierre de patience,* ou dans un espace large, comme le désert dans *Terres et cendre.* Cependant, la mobilité physique des personnages rahimiens traduit un autre mal-être que celui des personnages kundériens. Chez Rahimi les personnages vivent un exil intérieur au sein d'une société hostile à leurs désirs et sourdes devant leurs souffrances. L'exilé rahimien vit encore la guerre avec toutes ses contraintes, associée à une société patriarcale et phallocratique. Son appétence de liberté est à double connotation et semble plus que vitale.

Ainsi, la mobilité imaginée, qu'elle soit mémorielle ou fantasmée, est plus mise au service de l'exilé rahimien que de l'exilé kundérien. Chez Atiq Rahimi le personnage est plus en phase de révolte contre lui-même et contre les autres. Ce personnage tente

de se libérer des chaines de la société afghane et de l'ennemi intérieur et extérieur. Quant aux personnages kundériens, ils vivent l'après exil, ils sont dans la phase du retour et de la redécouverte du passé. Ils sont aussi en révolte contre eux-mêmes et la société à laquelle ils appartenaient autrefois. Néanmoins, ils sont toujours à la recherche de liberté et d'identité. De surcroit, la mobilité imaginée chez ses personnages est moins usée que celle des exilés rahimiens qui ils la nourrissent avec leurs images de liberté.

V. Conclusion générale

Notre travail doctoral au sujet des écritures de l'exil, s'est donné pour objectif de faire dialoguer deux auteurs appartenant à deux aires culturelles différentes, Kundera franco-tchèque et Rahimi le franco-afghan. Ces deux écrivains de l'exil ont su peindre l'expérience humaine de la douleur et de l'errance à travers des écritures constamment en dialogue avec la problématique du déracinement et du déplacement forcé.

La langue française s'est affirmée comme un instrument vital à la visualisation de la problématique de l'exil. Pour eux, la langue française n'est pas seulement un support mais aussi un vecteur d'une critique efficiente au sujet de l'expérience existentielle de l'exilé.

Que retenons-nous de ce travail ? Nous allons revenir, étape par étape, sur les différents moments de la réflexion, ainsi que sur les résultats de l'étude comparative que nous avons menée.

Dans une première approche, nous avons tenu à apporter un éclairage au sujet des concepts relatifs à la notion d'exil et du déracinement. L'exil est une expérience humaine qui a été vécue intensément par Attiq Rahimi et Milan Kundera. Afin d'approcher efficacement ce concept, nous avons pris le temps de parler, à la fois du vécu douloureux et du déracinement difficile de nos auteurs en terre d'exil et des différents romans exprimant cette expérience hautement humaine. Les romans qui nous intéressent ici, se nourrissent justement d'un métissage culturel, linguistique et

géographique hors paire. L'exil est un concept théorique qui a été beaucoup traité et d'une manière imposante par une littérature postmoderne, comme d'ailleurs par nos deux auteurs.

Effectivement, les représentions critiques qu'ont Kundera et Rahimi, ont servi de fondement à leur propre démarche réflexive et littéraire dans la mesure où elles fournissent des grilles de lecture intéressantes pour chaque roman étudié. Il ne faut pas oublier que ces écritures de l'exil n'ont pas évolué indépendamment des différentes mouvances revendiquant pour le sujet une liberté effective et sûre à la fois économique, juridique et scripturaire.

Le second chapitre de cette partie, a été entièrement dédié à l'analyse paratextuelle de notre corpus. Ainsi, après avoir parcouru les premières de couverture, les titres, les dédicaces et enfin la disposition des chapitres de nos quatre romans, nous sommes dans la mesure d'affirmer notre hypothèse de départ qui supposait que l'exil a une influence sur la production scripturaire des auteurs exilés à l'orée du texte proprement dit, avant même de lire le contenu.

Dans la deuxième partie de notre travail de recherche, nous avons mis en relief les éléments constitutionnels qui forment le contenu de notre corpus à travers une étude du personnage, le moteur de l'action et une étude stylistique des écritures de l'exil.

D'abord, il est intéressant de remarquer que les personnages kundériens et rahimiens expriment un malaise et véhiculent une expérience traumatique de l'errance intérieure et géographique. Ensuite, nous avons pu mettre en exergue les plus grandes figures de personnages subissant une diégèse où le déplacement forcé et la nostalgie impliquent un parcours à la fois symbolique et exemplaire de l'évolution de nos deux écrivains de leur pays natal vers la France.

D'autre part, le second chapitre s'intéressant aux procédés stylistiques de l'exil a mis en relief tout d'abord la volonté des deux écrivains de s'affranchir de la censure langagière les empêchant de s'exprimer aisément et librement. Aussi, leur écritures

s'affirment-elles comme point d'encrage de plusieurs procédés stylistiques, expriment ouvertement et efficacement l'exil dans le langage, problématique que ces deux écrivains insistent à visualiser à travers leur appartenance métissée.

D'abord, une réforme dans notre corpus, se lit, à travers le renouvèlement du langage de l'exil, un renouvellement qui essaye de faire émerger des mots les traumatismes de la séparation temporaire ou définitive par rapport au pays d'origine. Effectivement, pour arriver à dénoncer le vécu douloureux des personnages errants, les écritures que nous analysons, adoptent à partir de la spontanéité du langage, un lexique flexible fait d'emprunts variés, pouvant suggérer plus aisément, à la fois, le mal-être des personnages et l'appartenance identitaire de l'ancrage d'origine.

Par ailleurs, la phrase aussi subit des bouleversements : de la parataxe aux phrases longues très segmentées (hypotaxe), en passant par le désordre phrastique et le minimalisme syntaxique, ces écritures de l'exil affirment la présence d'une énergie revendicatrice au sujet de l'inscription de l'appartenance linguistique et identitaire.

Il est important de souligner aussi que intertextualité (mise en abyme, et citations) s'érige comme procédé pertinent afin de convoquer en filigrane d'autres textes, d'autres voix afin de rendre l'écriture un lieu de brassage linguistique, culturel et identitaire.

Dans la troisième partie dédiée à l'étude de l'espace. En premier lieu, nous avons pu mettre en relief l'importance capitale que revêtent l'espace et les lieux aux yeux de nos écrivains. Chez l'un et comme l'autre, il existe une panoplie de lieux connus et identifiés permettant de construire le décor de la trame de l'exil : la chambre, le cimetière, la ville, les rues, aéroport, etc. Autrement dit, cette spatialité de l'exil est constituée de balises diégétiques, d'environnements dans lesquels l'exilé se trouve cloitré et même condamné au bannissement. La mobilité, dans ce chapitre, s'est révélée aussi importance que l'espace diégétique mis en scène.

En effet, différentes formes de déplacement sont convoquées (La mobilité physique, la mobilité géographique, la mobilité imaginée, la mobilité mémorielle et la mobilité fantasmée) afin de donner de l'épaisseur à la dimension d'exil et au corps du personnage exilé qui, faute de la réalisation réel d'un déplacement salvateur vers son pays d'origine, il est forcé à subir le délire et les fantasmes de l'évasion, une évasion permettant symboliquement le retour vers l'origine, vers l'appartenance qui panse les plaies de l'errance et du déracinement.

Notre thèse constitue un travail de longue haleine, cependant beaucoup d'éléments méritent plus d'attention. Il s'agit dans nos futures recherches d'explorer cette faille existentielle à laquelle se heurtent les écrivains qui on été forcé de quitter un pays, une langue et une culture. Aussi, la problématique de la langue du pays d'origine est à explorer impérativement dans ces textes de langue française. De ce fait, le métissage linguistique peut faire l'objet de travaux ultérieurs pouvant éclairer cette notion de « mélange » et de « brassage » qu'abritent les écrits littéraires postmoderne.

V. Bibliographies

Corpus

- KUNDERA Milan, *La plaisanterie*, Ed Gallimard, Paris, 1967.
- KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Ed Gallimard, Paris, 2000.
- RAHIMI Atiq, *Terre et cendres*, Ed P.O.L, Paris, 2000.
- RAHIMI Atiq, *Syngué sabour, Pierre de patience*, Ed. POL, Paris, 2008.

Ouvrages critiques et théoriques consultés

- ARNAUD Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française*, Publi sud, Paris, 1986.
- ARON Paul, SAINT JACQUES Denis, VIALA Alain, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2010.
- BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, Ed. PUF, Paris, 2007.
- BARTE Henri, *Pourquoi les hommes et les femmes ne s'entendent plus*, Editions First (1 mai 1998), Paris, 1998.
- BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985,
- RASTIER François, ALEXANDRESCRU Sorin, CHABROL Claude, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973, 380 pages .
- BASSAND Michel, BRULHARDT Marie-Claude, *Mobilité spatiale. Bilan et analyse des recherches en Suisse*, Saint-Saphorin, Georgi, 1980.
- CHVATIK Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Gallimard, Paris, 1995, 256 pages.
- DUCHET Claude, « *Une Ecriture de la socialité* » dans*Poétique*, n° 16, 1973, pp. 446-454.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

- EDWAR Saïd, *Des intellectuels et du Pouvoir* (*Représentations of the intellectual*), traduction française par Paul CHEMLA, Seuil, Paris, 1996, 144 pages.
- GENETTE Gérard,*Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 288 pages.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Ed. Seuil, Paris, 2002, 426 pages.
- GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation*, Ed Gallimard, Paris, 1990.
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Ed. J.Duculot, Paris, 1989, 127 pages.
- HALBWACHS Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire,* Albin Michel, Paris, 1994.
- HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*. In:*Littérature*, n°6, 1972. *Littérature*. Mai 1972. pp. 86-110.
- JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Ed Arman Colin, Paris, 2007.
- KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris, 1998.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Ed Gallimard, Paris, 1986.
- LE BRETON David, *Eloge de la marche,* Ed Métailié, Paris, 2000, 176 pages.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1987.
- MITTERAND Henri, *Le discours sur le roman*, Ed. P.U.F écriture, Paris, 1986.
- MOREAU Marie-Louise, *Sociolinguistique concepts de base*, Edition Mardaga, 2022, 316 pages.
- MOUNIER Jacques, *Exil et Littérature*, ELLUG, Grenoble, 1986.
- NGUYEN-VAN-HUY Pierre, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Baconnière, Neuchâtel, 1962.
- PICHÉ Victor, *Les fondements des théories migratoires contemporaines*, Ined, Paris, 2013.
- RULLER-THEURET Françoise, *Approche du roman*, Ed Hachette Supérieur, Paris, 2001.
- SCAR ETTA Guy, *L'Âge d'or du roman*, Grasset, Paris, 1996, 350 pages.
- SPITZER Léo, *Etude de style*, Gallimard, Paris, 1970, 532 pages.
- TAUVERON Catherine, *Le Personnage, une clé pour la didactique du récit à l'école élémentaire*, Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1995.
- TOURN Lya, *Travail de l'exil, deuil, déracinement, identité expatriée*. PUF, Paris, 1997, 341 Pages.
- URRY J., *Sociologie des mobilités. Une nouvelle frontière de la sociologie ?*(*Sociology Beyond Societies : Mobilities for the Twenty-First*

Century, Routledge, London, 2000), traduit de l'anglais par Noël Burch, Armand Colin, Paris, 2005.

- VIGNER Gérard. *Lire du texte au sens*. Ed. Clé International, Paris, 1992.

Thèses et mémoires consultées

- DIOUF Mbaye, L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras, Thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 2009.
- MRAVLJA Ksenija, Milan Kundera : entre l'original et la traduction, comparaison des traductions françaisesdu roman tchèque *La Plaisanterie*, Thèse de doctorta, Université de Ljubljana, Slovénie, 2015.
- ROMAIN Daniel, Le voyage de l'âme et l'ineffable au-delà au Moyen-âge, Mémoire de master, Université de Angers, France, 2016.

Articles et revues

- BASSAND Michel, « La mobilité spatiale, un phénomène macroscopique » dans*Sociologie pluraliste et pluralisme sociologique, Mélanges publiés en l'honneur du Professeur Maurice Erard*, Université de Neuchâtel, EDES, Neuchâtel, 1986.
- BISSONNETTE Annie,« Esprit de procès et procès de l'esprit: de l'esthétique du paradoxe chez Milan Kundera essayiste », communication au Colloque « Milan Kundera, une œuvre au pluriel »,Université d'Ottawa. ULB, 14-15 décembre 2001.
- COURBOT Cécilia, « De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire. Petite histoire d'un terme connoté », *Hypothèses*, 2000/1 (3), p. 121-129. DOI : 10.3917/hyp.991.0121. URL : https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2000-1-page-121.htm [Consulté le 03/05/2020].
- GODFRYD Michel, *Les maladies mentales de l'adulte.* Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2014, ISBN : 9782130632887. DOI : 10.3917/puf.godfr.2014.01. URL : https://www.cairn.info/les-maladies-mentales-de-l-adulte--9782130632887.htm[Consulté le 08/09/2020].
- ELMAJIDI Adnen, « Le roman kundérien, la revendication d'un héritage » dans*Revue Expressions*, n°4, Décembre 2017 [Consulté le 10/06/2022] https://fac.umc.edu.dz/fll/images/expressions4/Adnene%20EL%20MAJIDI%20.pdf
- GUN Zübeyit, « Violence politique, migration forcée, trauma et reconstruction chez les Kurdes de Turquie », *L'Autre*, 2009/3 (Volume 10), p. 333-338. DOI :

10.3917/lautr.030.0333. URL : https://www.cairn.info/revue-l-autre-2009-3-page-333.htm[Consulté le 02/06/2022]

- LACOUE-LABARTHE Isabelleet MOUYSSET Sylvie,« La mémoire et l'oubli : écrire l'exil » dans *Diasporas*, 22 | 2013, p. 7-14
- LIVITNOFF Boris, « Milan Kundera : la dérision et la pitié »dans*Revue générale, Lettres, Arts et Sciences humaines*,n° 8-9, août-sept 1976.
- Marie-OdileThirouin, « Romans de la dévastation : *Le Premier Cercle* d'Alexandre Soljenitsyne et *La Plaisanterie* de Milan Kundera » dans *Recherches & Travaux* [En ligne], n°80, 2012, mis en ligne le 15 novembre 2013, URL : http://journals.openedition.org/recherchestravaux/503[consulté le 01 septembre 2020].
- PELLERIN Hélène, « *De la migration à la mobilité : changement de paradigme dans la gestion migratoire. Le cas du Canada* », Revue européenne des migrations internationales, 2011/2 (Vol. 27), p. 57-75. DOI : 10.4000/remi.5435. URL:https://www.cairn.info/revue-europeenne-des-migrations-internationales-2011-2-page-57.htm[Consulté le 12/08/2022]
- PICHET Victor, « Les théories migratoires contemporaines au prisme des textes fondateurs » dans *Population-f*, n° 68/1, 2012, p. 153-178 https://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/314/population_fr_2013_1_migrations_textes_fondamentaux_th.ories_migratoires.r.seaux.migratoires.2.fr.pdf [Consulté le 13/07/2022]
- PSHEVORSKA Liana, « *L'Ignorance de Milan Kundera : Pour en finir avec le Grand Retour odysséen* » dans *Intefrancophonies*, no 9, La Francophonie translingue, Alain Ausoni, éd., 2018, p. 1-12, <www.interfrancophonies.org> [Consulté le 11/03/2020]
- REUTER Yves, *L'importance du personnage,*In: Pratiques : linguistique, littérature, didactique, n°60, 1988. Le personnage. pp.3-22 www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1988_num_60_1_1494 [Consulté le 13/08/2022]
- SIMMONS B.Alan, *« Expliquer la migration: la théorie à la croisée des chemins* », dans Duchêne J. (ed.), *Explication en sciences sociales : La recherche des causes en démographie*, Université catholique de Louvain, Institut de démographie, Louvain-la-Neuve, Belgique, 1987
- STITOU Rajaa, « Exil et déplacements culturels »Dans *Cliniques méditerranéennes*,n° 80/2, 2009, p. 267 à 280.
- THIBAUD Jean-Paul., *Je - tu- il, la marche aux trois personnes*. Urbanisme, 2008, 359, pp.63-65.halshs-00502589 [Consulté le 10/09/2020]

Entretiens et interviews

- Entretien avec Atiq Rahimi réalisé parBERNARD Elodie, 2009, « Rencontre avec Atiq Rahimi », dans*La revue de Téhéran, n° 39*, http://www.teheran.ir/spip.php?article898#gsc.tab=0, [Consulté le 11/02/2021]
- Entretien avec Atiq Rahimi réalisé parCHOKROLLAHI Vanya, « Il fallait filmer la parole » dans *Zone critique, rendre la culture vivante*, https://zone-critique.com/2020/06/03/entretien-avec-atiq-rahimi/[Consulté le 03/06/2020]
- CORM Nathalie, « Atiq Rahimi, un écrivain converti » dans *La Croix*, 14 mars 2002. https://www.la-croix.com/Archives/2002-03-14/Dossier-politique-et-religion-_NP_-2002-03-14-153650[Consulté le 10/10/2017]
- MANDEVILLE Laure, « La République tchèque rend sa citoyenneté à Milan Kundera » dans*Le Figaro, International*, https://www.lefigaro.fr/international/la-tchequie-rend-sa-citoyennete-a-milan-kundera-20191203[Consulté le 29/12/2020].
- RICHTER Vaclav, « Milan Kundera écrivain » dans http://archiv.radio.cz/[Consulté le 01/04/2019]
- TREMBLAY Odile, « Atiq Rahimi poète et cinéaste »dans *Le Devoir*, 08/05/2013, rubrique cinéma. https://www.ledevoir.com/culture/cinema/380073/atiq-rahimi-poete-et-cineaste[Consulté le 06/05/2018]
- VELTER Andre, « Tutoyer l'indicible » dans *Le Monde*, publié 28 avril 2000à 00h0https://www.lemonde.fr/ archives/article /2000/04/28 /tutoyer-l-indicible_3622730_ 1819218.html[consulté le 11/05/2021]
- WIDEMANN Dominique, « *Les poètes afghans n'ont pas tous disparu, L'Humanité/culture et savoirs* »https://www.humanite.fr/node/319810 [consulté le 28 aout 2022]

Encyclopédieset dictionnaires

- COSTE Daniel et GALISSON Robert, *Dictionnaire de Didactique des Langues*, Ed. Hachette ,1976.
- DAUTA Jacque, « *RHIZOME* » dans*Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 juillet 2020. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/rhizome/
- GARDES–TAMINE Joël et HUBERT Marie Claude, *Dictionnaire de la critique littéraire*. Ed Armand Colin, Paris, 2001.
- *Dictionnaire le Petit Robert*, Ed 1984.
- *Dictionnaire de Linguistique Larousse*, Ed 1973.

Sitographie

- ABOU Selim**,***L'intégration des populations immigrées*, *Revue européenne des sciences sociales* [En line], XLIV-135 | 2006, Online since 13 October 2009, URL :http://journals.openedition.org/ress/256 ;DOI :https://doi.org/10.4000/ress.26 [Consulté le 14 juillet 2020].
- BARUS-MICHEL Jacqueline, *L'exil intérieur ou la recherche de l'autre moi,* Les sites de l'exil psychologie clinique 3, Septembre 1997.https://sites.google.com/site/olivierdouvilleofficiel/psychologie-clinique/meilleurs-textes-publies-depuis-le-n-3-de-psychologie-clinique/l-exil-interieur-ou-la-recherche-de-l-autre-moi [consulté le 11/07/2019].
- CHAZE Nicolas, Edition 2008 du Guide Comede - Prise en charge médico-psycho-sociale des migrants/étrangers en situation précaire. URL source:https://www.orthomalin.com/actualites/actualite-professionnelle/edition-2008-du-guidecomede-prise-en-charge-medico-psycho [consulté le 18/07/2019]
- DESPLECHIN François, « L'identité dans l'exil : entre crainte de l'oubli et fantasme inconscient de trahison. Le travail clinique auprès de demandeurs d'asile »,DansL'information psychiatrique2015/1 (Volume 91), pages 45 à 52. https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2015-1-page-45.htmMis en ligne sur Cairn.info le 02/02/2015. [Consulté le 1/07/2019].
- DURIEZ Olivier, « Laurent Faret, *Les territoires de la mobilité : migration et communautés transnationales entre le Mexique et les États-Unis* », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne],45 | 2004, mis en ligne le 12 août 2017, consulté le 01 février 2023. URL : http://journals.openedition.org/cal/7607 ; DOI : https://doi.org/10.4000/cal.7607 [Consulté le 20 Septembre 2022].
- PIERLOT Jean-Marie,**«** Ousmane Bakary BA, *Exil et culture. Génocide ethnique, fractures, deuil et reconstruction identitaire » dansQuestions de communication* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 09 mai 2012, [consulté le 12 juillet 2020]. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/310
- ROPTIN Jacky, « Du déracinement au des-enchantement(s) » dans Mémoires2018/1 (N° 72), p. 8 à 9.https://www.cairn.info/revue-memoires-2018-1-page-8.htm, consulté le 16/07/2020.

Autres romans

– DIB Mohammed, *L'Arbre à dires*, Albin Michel, Paris, 1998.

– RAHIMI Atiq, *Prefas de Le Retour imaginaire,* Ed. POL, Paris, 2005.

– KUNDERA Milan. *Note de l'auteur*, dans La Plaisanterie, 1967; trad. chez Gallimard, Paris, 1968 (1994).

– KUNDERA Milan, *Le livre du rêve et de l'oubli*, Ed Gallimard, Paris, 1979.

– KUNDERA Milan, *Le rideau : essai en sept parties*, Gallimard, Paris, 2005

– KUNDERA Milan, *Les Testaments Trahis*, Ed Gallimard, Paris, 1993.

– KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Ed Gallimard, Paris, 1984.

Table des matières

Remerciements

Dédicace

Sommaire

I. Introduction générale 1

II. Première partie : *La dimension « exil» dans la narration de soi* 7

II.1. Chapitre premier : *Théories de l'exil et parcours biographiques* 8

II.1.1.Théories de l'exil 8

II.1.1.2. Entre migration et exil 10

II.1.1.3. Migration et mobilité 15

II.1.1.4. Exil et survivance 18

II.1.1.5. La langue, ce passeport pour la survivance 21

II.1.1.6. Culture/déculturation/acculturation 22

Acculturation 24

Déculturation 29

Le déracinement 30

II.1.1.7. Le Moi et l'Autre (identité/altérité) 32

II.1.1.8. Les formes d'exil 34

II.1.1.9. Les traumatismes de l'exil 38

II.1.2. Parcours biographiques 40

II.1.2.1. La vie de Milan Kundera : présentation de l'écrivain et de son œuvre 40

II.1.2.1.1. Cycle tchèque : de l'œuvre de jeunesse à l'œuvre de maturité 43

L'œuvre de jeunesse 43

L'œuvre de maturité 44

II.1.2.1.2. Cycle français : changement de langue et de forme 47

II.1.2.2. La vie d'Atiq Rahimi : présentation de l'écrivain et de son œuvre 48

II.1.2.2.1. Atiq Rahimi, l'écrivain 49

II.1.2.2.2. Atiq Rahimi, le cinéaste 53

Deux vies, un exil 56

II.2. Chapitre deuxième :*Paratexualité, ce premier lieu de l'exil* 60

II.2.1. Au seuil de l'oeuve kundérienne 61

II.2.1.1. La plaisanterie 61

Première de couverture 61

L'Illustration 62

Le Titre « La plaisanterie » 66

Disposition des chapitres 69

II.2.1.2. L'ignorance 72

Le titre 73

Disposition des chapitres 76

II.2.2. Au seuil de l'œuvre rahimienne 80

II.2.2. 1.Terre et cendres ..... **Error! Bookmark not defined.**

Première de couverture 60

Titre et dédicaces 83

La dédicace 86

Le découpage textuel 88

II.2.2. 2. Syngué sabour Pierre de patience 90

Le titre 90

Dédicaces 93

Le découpage textuel 97

Para textualité ou le dévoilement de l'exil 99

III. Deuxième partie : *A l'épreuve de l'exil* 104

III.1. Chapitre premier: *Le personnage exilé* 105

II.1.1. Le personnage kunderien à l'épreuve du bannissement 105

II.1.1.1. La parole narrative, la voix de toutes les douleurs 107

III.1.1.2. Le personnage kundérien entre être et faire 107

III.1.1.3. Le nom, un indice d'identité chez Kundera 122

III.1.1.4. Le personnage kundérien et l'enjeu du portrait 126

III.1.1.5. Le personnage kundérien, acteur de l'intrigue 121

III.1.2. Le personnage rahimien au défi de l'exil 133

III.I.2.1. Le personnage rahimien dans la prison de soi 140

II.1.1.2. Le personnage rahimien entre l'être et le faire 140

III.1.1.3. Le personnage rahimien entre identité connue et anonymat 149

III.1.1.3. Le physique de l'exilé chez Atiq Rahimi 148

III.1.1.4. Le personnage rahimien entre « savoir faire » et « savoir dire » 151

Personnage et identité de l'errance 163

III.2. Chapitre deuxième :*L'esthétique de l'exil en mouvement* 167

III.2.1. L'héritage littéraire de Kundera et de Rahimi 168

III.2.1.1. Kundera et son art du roman européen 168

III.2.1.2. Rahimi et l'art dans son roman..... 168

III.2.1.3. Kafka et Dostoïevski, un héritage commun 178

III.2.2. Ecriture, langage de l'exil 174

III.2.2.1. L'hypotaxe ou la mémoire en mouvement 180

III.2.2.2. La parataxe ou l'exil du langage..... 183

III.2.2.3. Les emprunts dans l'écriture de l'exil..... 187

Définition de l'emprunt linguistique 188

III.2.2.4. L'intertextualité ou le périple de l'exilé..... 188

Héritage et parcours auctorial 192

IV. Troisième partie :*L'exil, espace et mobilité du corps* 201

Qu'est-ce que c'est que l'espace ? 203

IV.1. Chapitre premier :*L'exilé à la recherche de l'espace* 204

IV.1.1. La chambre, lieu de réclusion 206

IV.1.2. La ville, espace d'accueil..... 214

IV.1.3. Le cimetière, ce lieu d'exil éternel 226

IV.1.4. La mine de charbon, lieu obscure de l'exil..... 231

IV.1.5. L'aéroport, lieu-transit pour l'exil..... 237

IV.1.6. Ecrire l'espace de l'exil 242

IV.2. Chapitre deuxième :*La mobilité du personnage dans l'espace de l'exil* 248

IV.2.1. Définition de la mobilité dans l'espace de l'exil..... 248

IV.2.2. Relation entre exil, espace et mobilité..... 249

La mobilité physique 249

IV.2.3. La mobilité géographique 250

IV.2.3.1. Le voyage du corps 251

IV.2.3.2. Marcher au delà des maux 259

IV.2.4. Mobilité imaginée 270

IV.2.4.1. La mobilité mémorielle 270

IV.2.4.2. Mobilité fantasmée 277

IV.2.4.2.1. Le monde onirique chez l'exilé: entre rêverie et cauchemar 278

IV.2.4.2.2. Entre délire et fantasme chez l'exilé 285

Le délire chez l'exilé 286

Le fantasme chez l'exilé 289

Le fantasme sexuel et l'exilé 289

Le fantasme d'évasion chez l'exilé 291

IV.2.5. Ecrire la mobilité de l'exilé 292

V. Conclusion générale 295

V. Bibliographies 299

Table des matières 306

Résumé/ ABSTRUCT/ ملخص

Notre thèse de doctorat, s'inscrit dans une étude comparative des écritures de l'exil, entre deux écrivains francophones, Milan KUNDERA et Atiq RAHIMI. Notre recherche a pour objectif de montrer comment ces écrivains, exilés d'une langue, réfugiés dans une autre, vivent le brassage linguistique, culturel et identitaire à travers l'activité scripturaire. Ainsi, l'exploration du parcours biographique de nos auteurs, l'analyse des seuils de notre corpus, aussi qu'une analyse centrée sur le personnage, suivie d'une étude stylistique et d'une étude de l'espace, nous ont permis d'approcher la richesse métissée de leur écriture, ce lien invisible qui existe entres ces deux auteurs ou des convergences et des divergences qui rapprochent et séparent leurs textes. De la sorte, nous avons une écriture courage et insouciante pour Kundera et une écriture astreignante et fragile pour Rahimi.

Mots clés : Exil, écriture, langue maternelle, langue française, identité, errance, personnage exilé, espace et mobilité

Our doctoral thesis is part of a comparative study of the writings of exile, between two French-speaking writers, Milan KUNDERA and Atiq RAHIMI. Our research aims to show how these writers, exiled from one language, refugees in another, experience linguistic, cultural and identity mixing through scriptural activity. Thus, the exploration of the biographical journey of our authors, the analysis of the thresholds of our corpus, as well as an analysis centered on the character, followed by a stylistic study and a study of space, allowed us to approach the mixed richness of their writing, this invisible link which exists between these two authors or convergences and divergences which bring closer and separate their texts. In this way, we have a courageous and carefree writing for Kundera and a demanding and fragile writing for Rahimi.

Keywords :Exile, writing, mother tongue, French language, identity, wandering, exiled character, space and mobility

في أطروحة الدكتوراه لدينا هي جزء من دراسة مقارنة لكتابات المنفى ، بين اثنين من الكتاب الناطقين بالفرنسية ، ميلان كونديرا وعتيق رحيمي. يهدف بحثنا إلى إظهار كيف يختبر هؤلاء الكتاب ، المنفيين من لغة ، واللاجئين في أخرى ، اختلاطًا لغويًا وثقافيًا وهويًا من خلال النشاط الكتابي. وهكذا ، فإن استكشاف رحلة السيرة الذاتية لمؤلفينا ، وتحليل عتبات مجموعتنا ، وكذلك التحليل الذي يركز على الشخصية ، متبوعًا بدراسة أسلوبية ودراسة للفضاء ، سمح لنا بالاقتراب من الثراء المختلط لـ كتاباتهم ، هذا الرابط غير المرئي الموجود بين هذين المؤلفين أو التقاربات والاختلافات التي تقرب وتفصل بين نصوصهما. بهذه الطريقة ، لدينا كتابة شجاعة وخالية من الهموم لكونديرا وكتابة متطلبة وهشة لرحيمي.

كلمات مفتاحية :النفي ،الكتابة ،اللغة الأم ،اللغة الفرنسية ،الهوية ،التجوال ،الشخصية المنفية ،الفضاء والتنقل.