

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS MOSTAGANEM
FACULTE DES LETTRES ET DES ARTS
DEPARTEMENT DE LA LANGUE ET DE LA LITTERATURE
FRANÇAISES

Mémoire de magistère option Sciences des textes littéraires

Usage des symboles dans
Syngué Sabour Pierre de patience
d'Atiq Rahimi

Présenté par Nadia Fatima Zohra SATAL

Sous la direction de Miloud BENHAIMOUDA, M.C.A, Université de Mostaganem

Jury : - M. MELLAK Djillali. M.C.A. Président. U. Sidi Bel Abbes.
- M. BENHAIMOUDA Miloud. M.C.A. Rapporteur. U. Mostaganem.
- M. BOUTERFAS Abbés. M.C.A. Examineur. CU. Ain Temouchent.
- M^{elle}. MOUSSADEK Leila. M.C.B. Examinatrice. U. Mostaganem.

Année universitaire : 2011-2012

Usage des symboles dans *Syngué Sabour*
Pierre de patience
d'Atiq Rahimi

À ma maman

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier toute ma famille, sans qui, ce travail n'aurait même pas eu une ombre : ma maman pour sa ténacité, mon mari pour sa patience, ma sœur pour son encouragement et mes adorables enfants ; Nesrine, Ryham et Mohamed pour leur constante bonne humeur.

Un remerciement spécial à mes enseignants, qui de l'école primaire à l'université n'ont jamais cessé ni hésité de transmettre et de partager leur Savoir.

Mille mercis à mes amis qui me remettent sans cesse sur les rails (quand je déprime et quand me gagne le découragement).

Merci à vous tous pour votre précieuse aide et assistance qui en fin de compte demeurent les meilleures armes que j'ai jamais pu avoir.

« Le symbole exprime ce qui ne peut - être dit que par lui »

André Malraux

*« La nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers »*

Charles Baudelaire

SOMMAIRE

Sommaire	7
Introduction.....	9
Chapitre I : Entre symbole et symbolisme	22
1- Au fait, qu'est-ce qu'un symbole ?	23
1-1- Définitions et cadre épistémologique	23
1-2- Signe et symbole, symbiose ou disparité ?	27
1-3- Caractéristiques, fonctions et pouvoir du symbole.....	31
2- Le symbolisme, le mouvement.....	37
2-1- Le manifeste du symbolisme	39
2-2- Les décadents, pionniers du symbolisme	41
Chapitre II : Lecture symbolique du roman	44
1- Attention un mot peut en cacher un Autre !	45
1-1- L'enclenchement du processus interprétatif.....	45
1-2- Les indices textuels.....	47
1-2-1- Indices syntagmatiques : une récurrence frappante	49
1-2-2- Indices paradigmatiques	51
2- Symboles et société : vers une interprétation socio-symbolique du roman	59
2-1- La sociocritique	60
2-2- Lecture de la socialité et symboles	66
2-2-1- Sociogramme de l'oppression	72
2-2-2- Sociogramme de la guerre	84

2-2-3- Médiations entre réalité et fiction.....	89
2-2-4- Le sociogramme du conflit : Le silence	93
Chapitre III : L'acte herméneutique entre <i>intentio operis</i> et <i>intentio auctoris</i> ...	106
1- Un symbole, un message.....	107
1-1-L' <i>intentio operis</i>	107
1-2-L' <i>intentio auctoris</i>	118
Conclusion	124
Bibliographie.....	127

Introduction

Au commencement était « un symbole ». Le terme est chargé de sens, de messages et d'énigmes. Créer un symbole a été depuis toujours un souci humain. En effet, dès son apparition, l'homme a ressenti incessamment le besoin de dire et de communiquer ce qu'il pensait. Il lui fallait attribuer à l'idée pensée aussi abstraite qu'elle soit une image concrète pouvant représenter au mieux sa Pensée. Ce fut les formes primitives de l'écriture.

Il est clair que l'humanité n'aurait été telle sans la découverte de l'écriture. Il était enfin possible à l'homme de matérialiser sa pensée, la rendant ainsi perceptible à tous. La communication était désormais assurée grâce aux symboles graphiques qu'il avait créés.

Bien que ne constituant que de simples caractères représentant des animaux, des humains ou des scènes de la vie quotidienne, ces symboles n'en demeuraient pas des plus faciles à interpréter. Leurs significations étaient si complexes que l'homme moderne essaye jusqu'à présent d'en cerner les principales modalités et mécanismes de fonctionnement.

Prenons pour exemple l'un des systèmes d'écriture des plus riches en formes d'expression et en envergure du sens qu'il pouvait exprimer « les hiéroglyphes » utilisés par les anciens Egyptiens. Les caractères produits par ces derniers ont été la preuve concrète de la complexité et de la richesse que pouvait avoir une simple forme graphique.

Quand Champollion¹, perça l'énigme du système hiéroglyphique de l'Egypte ancienne ; on comprit que non seulement les figures utilisées exprimaient des mots, des idées et des sons et qu'ils constituaient de vrais signes mais aussi que chacun de ces signes pouvaient être figuratif, symbolique ou phonétique.

Ainsi, comme il nous l'explique dans *Egypte ancienne*² : un signe figuratif exprime exclusivement l'idée de l'objet qu'il représente graphiquement. Un signe symbolique est plutôt relatif à l'expression d'une idée métaphysique au travers d'une image ayant des qualités analogiques avec l'idée voulue, à ce titre il cite l'exemple

¹ Egyptologue français, premier à avoir déchiffré les hiéroglyphes égyptiens.

² Champollion, Jean – François(1839). *Egypte ancienne*. Paris : Tiquetonne, 1989.

qui stipule que : « *L'abeille était le signe symbolique de l'idée roi ; des bras élevés, de l'idée offrir et offrande ; un vase d'où l'eau s'épand de la libation.* » (221), le signe phonétique exprime quant à lui un son.

Dès lors, nous pourrions dire que l'homme ancien est parvenu à représenter une idée abstraite par le biais d'un symbole pouvant joindre grâce aux traits qui le caractérisaient deux concepts nettement différents.

Au fil du temps, ce symbole a évolué et a pu prendre place dans tous les arts : musique, peinture, poésie, théâtre et littérature ont tous adopté cette forme si particulière et subtile de dire les choses qui ne pourraient- être dites autrement.

Pour plusieurs artistes, le symbole était devenu un moyen fort et puissant en matière de transmettre une idée sans même avoir recours aux mots la désignant directement. Richard Wagner, Claude Debussy³, Apollinaire, Verlaine, Baudelaire et Mallarmé pour n'en citer que ceux-là ont chacun tiré profit de cette faculté de liberté, de suggestion et d'évasion que détient irrévocablement le symbole.

En effet, Gustave Moreau (1862-1898), peintre et sculpteur français peint dans son illustre tableau *Sémélé et Jupiter*⁴ les concepts de la mort et de l'immortalité : la partie inférieure du tableau est caractérisée par la dominance du noir, de créatures et de monstres de la nuit symbole de la mort. Les bras levés de Sémélé vers le ciel bleu symbolise le passage de cette dernière à l'état de l'immortalité.

En matière de musique, Debussy, dans ses opéras évoque avec virtuosité des thèmes qui ne pouvaient-être jusque-là présents dans l'art musical. Par d'extraordinaires arrangements, d'étranges gradations de notes et de merveilleux accords musicaux, il arriva à faire allusion à la mer, à la fraîcheur, aux senteurs de la nuit et à l'amour. Ses symphonies étaient une succession d'émotions devant lesquelles

³ Compositeur Français, connu pour ses œuvres symbolistes dont son opéra *Pelléas et Mélisande* composé en 1902, est le plus illustre.

⁴ Peinture mythologique réalisée en 1895, représentant la mort de Sémélé et son passage à l'état d'immortelle ainsi que la naissance de Dionysos.

le public ne pouvait que céder à la tentation de complicité pour aller au-delà du son vers la recherche du sentiment caché.

Mais c'est en poésie que le symbole s'épanouit le plus. Les poètes furent de tous temps séduits par la richesse de significations qu'il apporte dans leurs vers. Ces derniers trouvent là, une source généreuse et inépuisable rassemblant beauté du mot et sens transcendant, le symbole parvient aisément à atteindre le sentiment et pousse vers le chemin de la rêverie et de la liberté.

Il n'est plus bel exemple que celui de Baudelaire dans *L'ennemi*⁵ « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage / Traversé ça et là par de brillants soleils / Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage / Qu'il reste en mon jardins bien peu de fruits vermeils [...]. » Il n'est pas à démontrer du pouvoir de rapprochement exercé dans ces vers. Tant d'images représentant les escalas de la vie, ses moments de bonheur, ses peines et ses embuches et du mal qui en résulte se voient ainsi, représentés par des phénomènes de la nature.

En littérature, le symbole est apparu très tôt, avec les fables. Ainsi, dans ses fables, Esope⁶ (fabuliste Phrygien du VII^e siècle av. J.-C, considéré comme le père de la fable) exploite au plus petit détail l'analogie qui existe entre l'image que donne ses animaux-personnages et certains défauts ou qualités de l'homme. De part leurs aspects physiques, leurs comportements ou la place qu'ils occupent dans le monde animal, ces bêtes symbolisent chacune un caractère humain.

Esope se servit du symbole, un moyen sûr et implicite de dire en évoquant. Il le mobilise pour parler du vice, de la bêtise ou de la sagesse humaine ; sans pour autant citer ou nommer, l'on reconnaissait par ce subterfuge d'allusion à qui le personnage renvoyait. Ainsi fit-il pour parler de Pisistrate (Homme d'état Grec du VII^e siècle av. J.-C) quand il raconta aux Athéniens mécontents de leur gouverneur sa fable *Les grenouilles demandant un roi*⁷.

⁵ Baudelaire(1857). *Baudelaire : Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.

⁶ Esope. *Fables*, texte établi et traduit par Emile Chambry. Paris : Les belles lettres, 1960.

⁷ *Ibid.*

Depuis, le symbole ne cesse de prendre de l'ampleur ; son pouvoir émeut encore le lecteur et l'entraîne au-delà du sens propre. Plusieurs siècles après Esope, les auteurs continuent à faire du symbole leur instrument d'expression, pourvu d'un extraordinaire pouvoir de suggestion, il transporte là, où les simples mots ne pourraient parvenir.

*Germinal*⁸, une œuvre classée comme appartenant au naturalisme, où le réalisme est des plus marquants ne manque pas de recourir aux symboles et demeure l'une des plus belles manifestations du symbole; l'histoire de *Germinal* est axée autour d'un symbole puisque la révolte des mineurs et leur désir de changer leurs conditions de vie sont symboliquement liés à l'arrivée du printemps connu pour être la période du renouveau et de la régénération de la nature, telle la germination des plantes au printemps, les mineurs vont voir leurs destins évoluer vers un monde meilleur. Dans la même perspective, il est clair que Camus, dans son roman *La peste*⁹, ne voulut en aucun cas parler de la peste en tant qu'épidémie mais faisait allusion à l'invasion allemande de l'Europe. Le mal qui rangeait la population oranaise était la représentation de la souffrance des Français face au nazisme et face aux horreurs de la guerre mondiale.

Notre roman-corpus encore, rend compte dans ses moindres mots de la puissance du symbole en littérature ; motif qui nous poussa à étudier la récurrence du symbole et sa fonction représentative des personnages, du temps et des lieux qu'il occupe dans notre corpus *Syngué Sabour Pierre de patience*¹⁰.

⁸ Zola, Emile(1885). *Germinal*. ENAG (2^{ème} édition), 1995.

⁹ Camus, Albert. *La peste*. Paris : Gallimard, 1999.

¹⁰ Rahimi, Atiq. *Syngué sabour Pierre de patience*. Paris: P.O.L, 2008.

Objet d'étude

Promu prix Goncourt de l'année 2008, *Syngué sabour pierre de patience* est le premier roman d'expression française de son auteur d'origine afghane Atiq Rahimi¹¹. En effet, l'auteur produisit jusque-là, trois romans en langue persane.¹²

Notre corpus raconte le combat et les confessions d'une femme ; une Afghane, restée au chevet de son mari mourant, blessé gravement à la nuque lors d'une dispute entre amis, la balle installée dans son corps le fit sombrer dans le coma, seules des perfusions d'eau sucrée-salée le maintiennent à la vie.

L'épouse ne l'abandonne pas et tente de le faire revenir à la vie en le soignant et en lui parlant. Elle lui raconte ses secrets enfouis depuis sa jeune enfance ; faisant ainsi, du corps inerte de son mari une « *Syngué sabour* ». Une pierre censée contenir les peines des gens jusqu'à en éclater elle-même ; les débarrassant ainsi du mal qui les range.

Face à cette entité réduite à l'état végétatif, la femme révoltée, outrée de sa malheureuse condition arrive enfin à se confesser. Elle avoue ses torts, ses péchés et son mal de vivre. C'est la première fois de sa vie qu'elle se permet de raconter ses envies cachées et de partager les haines qu'elle avait éprouvées. Dans un monologue touchant, sincère et parfois violent, se mêlent courage féminin et cruauté masculine, une langue se dénoue, celle de la femme, divulguant ainsi ce qui était resté secret. Tombé le voile, quand la peur n'est plus là et quand une femme désemparée, indignée se décide de dire.

¹¹ Atiq Rahimi est né en 1962 à Kaboul en Afghanistan, issu d'une riche famille libérale, il fait ses études au lycée franco-afghan *Elistiqal*. Rahimi obtiendra un doctorat de communication audiovisuelle à la Sorbonne. Cinéaste, il adapte l'un de ses romans *Terre et cendre* à l'écran en 2004.

¹² Rahimi, Atiq. *Terre et cendre*. Paris : P.O.L, 2000.

Les mille maisons du rêve et de la terreur. Paris : P.O.L, 2002.

Le retour imaginaire. Paris : P.O.L, 2005.

Tout au long du récit, l'héroïne du roman fait des allés-retours entre ses souffrances d'antan, témoins d'un passé lamentable et celles du vécu qui lui rappellent un présent douloureux. Elle narre à son mari (et aux lecteurs) tout ce qui la faisait souffrir, tout ce qu'elle n'osait jadis dire, tout ce dont elle avait honte et peur, tout ce qu'elle aurait aimé que son homme sache, mais rien de ces révélations n'atteint l'homme, il demeure inerte et inconscient, pas de réaction, ni face aux dires impensables de sa femme ni même face à la douleur, rien ne le fait réagir, il accumule, il encaisse, mais un jour, et pareil à la pierre de patience ; Syngué sabour éclate et libère, l'homme quitte son long sommeil et tue la femme, enfin, elle repart libérée, débarrassée de son fardeau, elle tend désormais vers la quiétude.

Syngué sabour Pierre de patience témoigne de la condition féminine en Afghanistan et la dénonce. Un pays où la femme est sous l'emprise d'un système religieux radical, d'une part. Et subissant des lois et des contraintes instaurées par les hommes, d'une autre part.

Le roman donne la parole à une Afghane la laissant crier son état déplorable, un statut social fait par, et, au service de la gente masculine, la réduisant à l'objet de désir, l'objet reproducteur.

Guerre, violence, religion, souffrances, marginalisation de la femme et enfin révolte et châtement de celle-ci; autant de thèmes qui alimentent le feu du roman et lui donnent toute sa raison d'être. Tant d'images, de scènes, nous font voyager là où la vie est synonyme de silence, et où toute révolte est mortellement sanctionnée.

Atiq Rahimi a écrit son roman à la mémoire de Nadia Ajuman, jeune poétesse afghane de vingt-cinq ans, tuée par son mari. C'est avec les mots suivants que l'auteur avait préfacé son roman :

« *Ce récit, écrit à la mémoire de N.A.
-poétesse afghane sauvagement assassinée
Par son mari-, est dédié à M.D. »*

Pourquoi *Syngué sabour Pierre de patience*

Il serait mentir de dire que le choix de notre corpus résulte du roman lui-même car dans un premier temps, notre intérêt porta sur deux articles que nous avons rencontrés par hasard sur le net ; donnés immédiatement après l'annonce du prix littéraire, ces deux articles, correspondaient aux avis qu'eurent deux critiques-littéraires à l'égard de notre roman. En effet, nous fûmes frappée par la divergence et l'écart des propos de ces derniers. Le premier critique décrivit le roman comme manquant de singularité, le qualifiant de simple marchandise politique, un objet de marketing dans le marché occidental¹³. Selon Georges Stanechy (le premier critique), *Syngué Sabour Pierre de patience* ne serait qu'un concentré d'images émouvantes, chargé de descriptions fortuites n'ayant pour but que de suivre la tendance dont la guerre, le sang, la haine et la souffrance constituent la pièce motrice ; des thèmes qui suscitent un attrait parmi les lecteurs. Parallèlement, le deuxième critique trouva le roman comme authentique « porte-voix » de la femme afghane, témoignant à Rahimi tout le talent mobilisé dans l'écriture de ce roman¹⁴.

Cette polarisation des avis fut pour nous des plus révélatrices, elle suscita chez nous une telle curiosité que nous nous mîmes à lire et à relire le roman afin de répondre aux questions suivantes: À quoi est due cette opposition des avis sur un roman de 155 pages? Qu'est-ce qui pouvait-être perceptible chez les uns et qui ne le serait pas chez les autres dans ce roman ?

Après plusieurs lectures du roman, nous nous sommes aperçue que nous-mêmes, simples lecteurs curieux et avides de découvertes littéraires ne percevions pas le roman de la même manière que nous le percevons maintenant. Chaque nouvelle lecture du corpus laissait en nous une nouvelle impression, de nouvelles pistes d'interprétation s'offraient à nous, de telle manière que nous ne pouvions mettre de

¹³Stanechy, Georges, A contre courant, « *Prix littéraire et littérature coloniale* » [en ligne]. novembre 2008. <http://stanechy.over-blog.com/article-25236992.html> (consulté le 21 mai 2010).

¹⁴ Laval, Martine, Télérama, « “ *Syngué sabour, pierre de patience* “, un hymne à la liberté et à l'amour » [enligne]. 20 mars 2009. <http://www.telerama.fr/livre/syngue-sabour-pierre-de-patience-un-hymne-a-la-liberte-et-a-l-amour-d-atiq-rahimi,32801.php> (Dernière consultation le 23 juin 2011).

limites aux éventualités de sens qui s'en dégagent. A chaque fois que nous nous attardions sur une expression, nous lui découvrons de nouvelles dimensions et nous comprenons qu'elle exprimait bien plus qu'elle ne contenait de mots. En somme, la signification finale que nous donnions au roman était sensiblement variable et mouvante à cause de toute une gamme de termes et d'expressions chargés de valeurs symboliques qui fonctionnent telle une machine sémantique en perpétuelle production.

Problématique

Dès notre première lecture du roman, nous nous sommes rendue compte de l'absence totale de tout indice spatio-temporel ou onomastique dans le roman, cependant, cette omission d'indices a été compensée par un emploi renforcé et abondant de symboles pouvant-être d'un usage très significatif. A aucun moment, il n'a été question dans le roman d'un nom de personnage, d'un nom de ville ou d'une valeur temporelle quelconque. Tout a été parfaitement régi par une mise en action très particulière des symboles. Notre présente étude s'assigne pour objet l'analyse de cet agencement et l'émission des modalités de cette mise en action qui constituent à eux deux le pivot même de notre modeste recherche.

Notre travail aura pour objectif de répondre à plusieurs questionnements dont celui-ci : Pourquoi Rahimi omet-il de mettre un moindre repère dans son roman (noms de personnages, de lieux, de temps...) qui permettrait au lecteur de situer les événements relatés mais, il introduit en parallèle, des indices implicitement évocateurs de sens ayant le pouvoir de constituer un moyen de repérage pour le lecteur ?

Il s'agira principalement de montrer comment l'auteur aurait construit son roman autour de symboles ? De quelle manière, les simples détails d'une description pourraient représenter les points-clé d'un récit ? Nous tenterons éventuellement d'expliquer les mécanismes par lesquels la symbolisation aurait permis à Rahimi de parler de toute une société sans pour autant s'y référer directement.

Afin de répondre à ces questions, nous supposons une hypothèse qui pourrait éventuellement répondre à nos attentes : nous admettons que les symboles suivent un mouvement tracé par l'auteur, ce dernier aurait voulu guider les lecteurs vers un objectif précis. Par un emploi très fréquent des symboles, et grâce à leurs pouvoirs de suggestion, Rahimi incite les lecteurs à la réflexion et par conséquent à se pencher davantage sur les thèmes qu'ils proposent ; une quête du sens caché serait impérativement accompagnée d'une connaissance plus vaste du sujet traité et convierait le lecteur à s'intéresser de plus près au débat soulevé.

Au terme de notre travail, nous espérons arriver à répondre à deux questions fondamentales : Quels sont les enjeux de l'abondance symbolique dans un écrit ? Et quelles sont les véritables intentions de l'auteur au travers de cet emploi ? Notre souci sera d'une part, d'analyser ce que nous avons perçu comme symboles dans le roman et d'en expliquer la valeur significative qu'ils y occupent. Et d'autre part, d'examiner les modalités de leurs mises en fonction dans le roman.

Méthodologie et cadre théorique

De par la complexité du thème de notre étude soit celle du symbole, nous avons été amenée à avoir recours à plusieurs méthodes d'approche du texte. Outre une analyse thématique du roman, nous porterons un grand intérêt sur les techniques de narration de Rahimi et de leurs relations avec la mise en œuvre des symboles dans le roman. En effet, une analyse narrative sera tout à fait à propos pour rendre compte de la façon par laquelle le texte fait effet sur le lecteur, nous soulignons que l'objectif final de notre recherche est de mettre en évidence les degrés d'imprégnation que pourrait laisser une écriture symbolique sur celui qui la lit. Autrement dit, notre but sera de dévoiler les stratégies narratives prises par l'auteur pour diriger le lecteur quant à la perception des symboles.

La sociocritique semble être la plus adéquate quant à l'étude de l'aspect social du roman. Nous préconisons cette approche dans la mesure où notre interprétation des symboles se veut d'ordre social ce qui signifie que notre herméneutique sera consacrée à retrouver le social dans le symbolique. Nous tenterons par ce faire de montrer comment le roman raconte la société et quelles sont les raisons qui font que

certains thèmes prédominent le texte. Notre choix pour l'herméneutique sociale relève de notre désir de nous éloigner de toute interprétation qui relèverait de la spéculation et de la pure subjectivité. Loin de prétendre une étude exhaustive des symboles et de leurs interprétations, nous voudrions simplement donner à notre étude un aspect assez tangible et indubitable.

Théoriquement, nous conforterons nos dires avec des données théoriques diverses qui aboutissent chacune au besoin en échéance. Nous appuierons notre façon de faire par le recours à la théorie du symbole émise par Todorov, notamment pour repérer les symboles et éventuellement les classer, nous recourons, également, aux théories sociocritiques développées par Claude Duchet quant à l'interprétation des symboles :

-Les travaux de Todorov¹⁵ sur le sujet, et les réflexions de ce dernier sur le symbole, semblent être applicables à notre corpus. En effet, Todorov développe une théorie de la symbolique du langage qui traite des différentes manifestations linguistiques du symbole. Le théoricien met en place une stratégie de repérage des symboles qui consiste à repérer des énoncés qui contiendraient des indices textuels ne répondant pas aux lois de pertinence, ces unités linguistiques vont alors paraître comme des irrégularités sémantiques autour desquelles, se formeront des questions qui visent à en expliquer l'anomalie. Ces indices sont respectivement classés sur deux axes : Un axe syntagmatique sur lequel seront placés tous les indices dont l'emploi semble ne pas concorder avec le texte, des critères tels que la contradiction, la répétition ou la tautologie entre autres sont susceptibles d'être des indices de la non-pertinence. Un axe paradigmatique où seront relevés des indices qui semblent contradictoires vis-à-vis d'une mémoire collective. De l'identification de ces indices découlera la résolution d'entreprendre une tentative d'interprétation symbolique.

Les stratégies interprétatives qui peuvent-être entreprises se subdivisent en deux catégories¹⁶ : 1-Une interprétation finaliste de laquelle l'objectif ou le dessein est

¹⁵ -Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris : Seuil, 1977.

-Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris : Seuil, 1978.

¹⁶ Todorov, Tzvetan (1978), *op. cit.* p. 161.

préalablement défini. 2- Une interprétation opérationnelle au cours de laquelle, le texte subit les conséquences générées par le type d'opérations auxquelles, il se soumet.

- Claude Duchet fonde sa théorie de la sociocritique au début des années soixante-dix où, il lui affectera la fonction de lecture du discours social dans l'œuvre littéraire. Duchet suggère alors que l'œuvre ne reflète pas la société telle quelle mais qu'elle la reproduit dans son contenu. Ses théories, principalement introduites lors de colloques ou de conférences, vont se faire objet de définir les notions de : 1- socialité comme étant l'inscription du discours réel dans le texte littéraire. 2- sociotexte comme substitut au texte dans lequel se développe une microstructure de la société. 3- hors-texte, les circonstances qui auraient devancé l'œuvre et les conditions socio-historiques qui l'auraient précédée, des conditions desquelles, l'œuvre sera manifestement dépendante et tributaire. 4- co-texte, les conditions qui vont suivre l'œuvre durant tout son parcours (allant du premier moment de sa conception jusqu'au moment où elle se prête à la lecture). 5- sociogramme, grille analytique relative au processus de métamorphose du discours social à l'énoncé littéraire.

Nous faisons note que nous reviendrons sur ses théories de manière beaucoup plus éclairée au cours de notre étude.

Cette méthodologie de travail ainsi que ces outils opératoires feront le cheval de bataille de nos trois chapitres qui s'intituleront :

CHAPITRE I: Entre symbole et symbolisme

Il y sera question, d'abord, de définir le symbole et d'en apporter des éclaircissements nécessaires à sa totale compréhension. En le mettant dans son cadre encyclopédique et épistémologique, nous souhaiterions approcher le concept de symbole de tous les angles. Suite à quoi, nous proposerons de présenter le symbolisme en tant que mouvement littéraire français.

CHAPITREII: Lecture symbolique du roman

Le deuxième chapitre constitue la lecture symbolique proprement dite : Dans un premier temps, notre tâche sera de repérer les symboles et d'expliquer les raisons qui auraient mené au déclenchement du processus interprétatif. Ultérieurement, nous procéderons à leur interprétation, où, nous leur attribuerons une certaine interprétation qui aille en parallèle avec le vécu social.

CHAPITREIII: L'acte herméneutique entre l'*intentio operis* et l'*intentio auctoris*

Ce dernier chapitre sera consacré à étudier l'ampleur de l'impact porté par l'intention du texte et de l'auteur sur l'interprétation. Il y sera principalement question de montrer comment notre interprétation s'est trouvée considérablement conditionnée par ce que le texte et l'auteur auraient voulu dire.

Nous soulignons que nous aurons énormément recours à la schématisation, dans la mesure où, nous jugeons qu'elle représente le meilleur moyen de conceptualiser l'idée et de la simplifier.

Chapitre I : Entre symbole et symbolisme

1- Au fait, qu'est-ce qu'un symbole ?

1-1-Définitions et cadre épistémologique.

1-2-Signe et symbole, symbiose ou disparité ?

1-3-Caractéristiques, fonctions et pouvoir du symbole

2- Le symbolisme

2-1-Manifeste du symbolisme

2-2-Les décadents, pionniers du symbolisme

Bien qu'ayant constitué l'essence de plusieurs travaux, le symbole baigne encore dans la confusion et la mécompréhension, il n'est guère aisé de le définir ni d'en cerner les véritables dimensions à cause du caractère abstrait qu'il revêt, néanmoins nous essayerons de rassembler les plus pertinentes des définitions que nous avons pu trouver. Dans ce chapitre, nous proposons de rendre plus explicite le concept de symbole, nous lui accordons dans ce travail une certaine définition (non que nous la jugions comme juste mais du moins, c'est celle qui répond le mieux à nos attentes).

Le symbole a été depuis tous temps assujéti à la disparité puisqu'il a été synonyme de signal, d'allégorie, de métaphore, de figure et d'icône, de telle manière que sa lexicographie est l'une des plus fructueuses mais aussi des plus confuses. Nous avons jugé indispensable dans la première partie de ce chapitre, de prêter un grand intérêt aux cadres encyclopédique et épistémologique dans lesquels s'est inscrit ce concept.

La deuxième partie du chapitre sera consacrée au symbolisme français exclusivement, nous y présenterons les principaux fondements et fondateurs et y éclairerons les motivations de son avènement.

1- Au fait, qu'est-ce qu'un symbole ?

1-1- Définitions et cadre épistémologique

Qu'en disent les dictionnaires ?

L'Encyclopædia Universalis en ligne¹⁷ nous a permis d'inventorier trois significations du terme « symbole » : 1- un sens étymologique, 2- un sens courant, 3- un sens relatif au symbole *logico-mathématique*.

¹⁷ Jameux, Dominique, « Le symbole », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] http://www.universalis-edu.com/statiques/extention_recherche/ext_recherche_v15_web_titre_CL.php?p=R171431SI2 (consulté le 31 mai 2010).

1-Etymologiquement le mot symbole vient du mot latin *symbolus* qui signifie « signe de reconnaissance » ou encore du verbe grec *symbollein* qui veut dire jeter ensemble d'où dérive *symbolon*, objet coupé en deux et qui constitue un signe de reconnaissance. En Grèce antique, le *symbolon* était le morceau d'une poterie brisé en deux et, qu'on donnait aux ambassadeurs de deux cités alliées afin qu'ils se reconnaissent dans un temps ultérieur. Cette courte définition du dictionnaire apporte une information primordiale se basant sur la reconnaissance, en effet, un symbole doit être reconnaissable au moins par les deux protagonistes le maniant. Dans le cas échéant (celui relatif à la Grèce antique), chacun des deux émissaires est en mesure d'identifier l'autre morceau par compatibilité des formes et par conséquent de remettre ensemble les deux morceaux, ainsi, la validation de l'authenticité est garantie.

2-Couramment le terme symbole est en étroite relation avec toute analogie emblématique, l'Encyclopédie propose l'exemple de la colombe symbole de paix et du lion symbole de courage.

3-Le symbole au sens *logico-mathématique* est un signe graphique qui indique soit une grandeur ou prescrit une opération sur ces grandeurs.

Ces trois significations du symbole nous permettent de dresser le tableau ci-dessous, nous faisons remarquer que dans un souci de dénomination, nous empruntons à Eco¹⁸ le terme de symbolisant pour nommer l'objet qui désigne un concept (la partie palpable et vue du symbole, soit le signifiant symbolique), et celui de symbolisé pour qualifier le concept auquel renvoie le symbolisant (sa partie abstraite, soit le signifié symbolique).

¹⁸Eco, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : P.U.F, 1984, p. 213.

Eco utilise les termes symbolisant et symbolisé pour catégoriser les deux composantes d'un symbole.

Symbole	Lien symbolisant/symbolisé	Caractère symbolisant/symbolisé
Au sens étymologique	Analogique	concret → concret 1 ^{er} morceau de poterie → un seul morceau réuni
	Conventionnel	concret → abstrait les deux morceaux de poterie → union/accord
Au sens courant	Arbitraire	concret → abstrait
	Conventionnel	colombe → paix
	Analogique	concret → abstrait lion → force/courage
Au sens logico- mathématique	Arbitraire	abstrait → abstrait
	Conventionnel	$-\infty < x < +\infty$ abstrait → concret H ₂ O → eau

Le Robert ajoute encore : Objet ou fait naturel de caractère imagé qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées « naturelle » dans un groupe social donné avec quelque chose d'abstrait ou d'absent¹⁹. Cette autre définition éclaire davantage notre perception du terme ; d'abord, le symbole y est identifier à un objet ou à un fait naturel, ce qui diffère des trois premières définitions ; ensuite, elle met en évidence l'aspect d'appartenance du symbole, selon cette définition, un symbole est relatif à un ensemble fini de personnes, qui par une opération de rassemblement peuvent joindre un objet ou un fait à quelque chose d'abstrait.

¹⁹LE ROBERT. *Dictionnaires Le Robert*, 2001.

Enfin le dictionnaire de philosophie *Dictionnaire de la langue philosophique*²⁰ de Paul Foulquié, définit le symbole comme étant « *image ou objet matériel qui donne un certain sentiment d'une réalité invisible* ».

Qu'en disent les théoriciens ?

Le symbole recouvre des définitions diverses dont certaines tendent vers le rapprochement et d'autres se révèlent nettement contradictoires. Philosophes, psychanalystes, théologiens, linguistes et anthropologues se sont tous assignés la tâche de le définir, chacun avança une vision théorique propre à sa discipline et répondant à une problématique spécifique. Ces visions sont loin d'être unanimes et univoques mais du moins elles offrent d'éventuelles voies d'exploration. Nous en proposons quelques unes afin d'avoir une plus ample idée du concept de symbole tel qu'il a été défini dans divers champs culturels.

En psychanalyse, la psychologie des profondeurs et précisément l'interprétation des rêves chez Freud est principalement fondée sur l'étude des symboles qui y sont présents. Le symbole constitue un moyen de défense du conscient d'un individu, refoulant désirs et pulsions sexuels, ce dernier, les reconfigure dans le rêve (inconscient) sous forme de symboles. Le psychanalyste (Freud) définit le symbole comme suit : « *Nous donnons à ce rapport constant entre l'élément d'un rêve et sa traduction le nom de symbolique, l'élément lui-même étant un symbole de la pensée inconsciente du rêve.* »²¹ Ce-dernier élabore une méthode d'analyse du rêve en le considérant comme un ensemble cohérent et compréhensible de symboles, il est traité tel un langage qui pourrait être déchiffré, une fois les significations des symboles oniriques connues, le rêve serait systématiquement décodé. Nous ajouterons que le psychanalyste prédéfinit les symboles selon un modèle obéissant aux lois d'analogie notamment avec les organes sexuels.

En parallèle, Jung met en exergue l'aspect universel du symbole onirique résultant lui-même d'un inconscient collectif. Ce dernier introduit le terme

²⁰ Foulquié, Paul. *Dictionnaire de la langue philosophique*. PUF, 1969.

²¹ Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch. Paris : Payot, 1962, p.135.

d'archétype²² qu'il définit comme étant des symboles-types qui prennent leurs essences dans un patrimoine universel. Le symbole ferait partie d'un ensemble commun que partagerait toute une société voire toute l'humanité.

En philosophie, le symbole prend encore un autre itinéraire non pas opposé aux définitions données dans d'autres disciplines mais où il prend encore plus d'ampleur en matière de signification, Paul Ricœur note à ce sujet : « *J'appelle par symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier.* »²³ Ricœur suggère que le symbole est une base de significations qui renvoient outre le sens immédiat à un sens plus profond, pour Ricœur, un symbole est tout ce qui a la faculté de détourner le sens avoué vers un sens caché.

Ortigue propose encore : « *D'une manière générale les symboles sont les matériaux avec lesquels se constituent une convention de langage, un pacte social, un gage de reconnaissance mutuelles entre des libertés.* »²⁴ Ceci dit, le symbole dans ce cas est considéré comme un apanage propre à un groupe s'en servant en guise de référence visant la reconnaissance.

1-2- Signe et symbole, symbiose ou disparité ?

L'une des ambiguïtés qui rendent la définition du symbole des plus compliquées est le fait que ce dernier ne soit jamais défini indépendamment du signe. Une question s'impose : Pouvons-nous considérer le symbole comme signe ou existe-t-il des particularités qui différencieraient chacun ?

Pour pallier cette difficulté, nous relevons dans ce qui va suivre l'intérêt que portèrent quelques études à distinguer entre le symbole et le signe : C'est en linguistique que nous trouverons un premier argument de cette distinction. Saussure,

²² Koberich, Nicolas, « l'archétype » dans *Merlin, l'enchanteur romantique*. Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 37-38.

²³ Ricœur, Paul. *Le conflit des interprétations*. Paris : Seuil, 1969, p.16.

²⁴ Ortigue, Edmond. *Le discours et le symbole*. Paris : Beauchesne, 1962, p. 86.

concepteur-même du signe (signifiant/signifié) explicite la majeure divergence qui sépare le symbole du signe, dans ce qui suit, il explique que:

On s'est servi du mot symbole pour désigner le signe linguistique, ou plus exactement ce que nous appelons le signifiant. Il y a des inconvénients à l'admettre, justement à cause de notre premier principe. Le symbole a pour caractéristique de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié.²⁵

Ceci signifie que le symbole a ce caractère de rassembler un signifiant-symbolique et un signifié-symbolique ayant toujours un trait de ressemblance ou d'analogie, tandis que le signe n'engage en rien une ressemblance entre un signifié et un signifiant. Le fait que la linguistique confère au signe le caractère arbitraire existant entre le signifiant et le signifié rend l'acception du symbole = signe tout à fait inconcevable ; afin qu'il ait un symbole, il est indispensable d'associer (par référence à la terminologie saussurienne), un signifié que nous appellerons symbolisé à l'image renvoyée par un signifiant autrement dit symbolisant.

Jung, également, met en évidence quelques caractéristiques séparant signe et symbole, il écrit à ce sujet : « *Le signe est toujours moins que le concept qu'il représente, alors que le symbole renvoie toujours à un contenu plus vaste, que son sens immédiat et évident [...] En outre, les symboles, sont des produits naturels et spontanés.* »²⁶ Jung met ici l'accent sur le fait que ,comparé au symbole, le signe est plus restreint que le concept qu'il signifie alors que le symbole proclame un champ beaucoup plus étendu de significations.

Umberto Eco s'identifie le symbole dans une mouvance où ce dernier (le symbole) ne soit plus en rivalité avec le signe mais où, au contraire, il représenterait une variante du signe ayant des signifiés diverses dans la mesure où chaque signifié

²⁵ Saussure, Ferdinand de (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972, p.101.

²⁶ Jung, Carl Gustav. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964, p. 55.

en appellera un autre, allant ainsi, de l'imminent au latent, Eco explique qu' « *On a un symbole chaque fois qu'une séquence donnée de signes suggère, au-delà du signifié qui leur est immédiatement assignable à partir d'un système de fonctions de signe, un signifié indirect*²⁷ ».

Corollairement, nous déduisons que le signe précise ; il indique une chose particulière de telle façon que sa signification ne puisse-être qu'unanime ; le symbole quant à lui, n'indique en rien mais il suggère plusieurs significations, il est multi-significatif²⁸. Ce qui revient à dire que le signe encadre et délimite alors que le symbole détache et ouvre des horizons quasi-inépuisables²⁹. Nous serons donc amenée à opposer l'univocité du signe à l'équivocité du symbole³⁰.

L'autre critère qui distingue le signe du symbole est relatif à la manière par laquelle ces deux éléments sont perçus ; l'un entièrement didactique, proclame la raison et l'intellect, l'autre plutôt émotionnel et auquel, seul le sentiment peut convenir. Claude-Gilbert Dubois explique nettement comment s'enracine cette distinction aux fins fonds du l'individu puisqu' « *Un signe laisse froid et n'a qu'une valeur intellectuelle. Le symbole a une valeur émotionnelle, soit parce qu'il est symptôme qui recouvre le fantasme [...] soit parce qu'il est la manifestation visible d'un archétype*³¹ ».

Ce court détour épistémologique où les acceptions du symbole sont fort variées, et ce foisonnement terminologique rendent compte de la difficulté de prétendre à une définition univoque du symbole. Toutes ces définitions tentaculaires sont traduites

²⁷ Eco, Umberto. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Trad. Jean-Marie Klinkenberg. Bruxelles : Labor, coll. « médias », 1988, p. 203.

²⁸ Richard, Jean, « Symbolisme et analogie chez Paul Tillich », in *Laval théologique et philosophique*, vol. 32, n°1, 1976, p. 48.

²⁹ Scouarnec, Michel. *Les symboles chrétiens : Les sacrements ne sont pas étranges*. Paris : De l'Atelier, coll. « Vivre, Croire, Célébrer », 1998, p. 12.

³⁰ Watthee- Delmotte, Myriam. *Littérature et ritualité*. Bruxelles : P.I.E. PETER LANG S.A, 2010, p. 39.

³¹ Dubois, Claude-Gilbert, « Image, signe, symbole », in J. Thomas (sous la direction de), *Introductions aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris : Ellipses, 1998, p. 25.

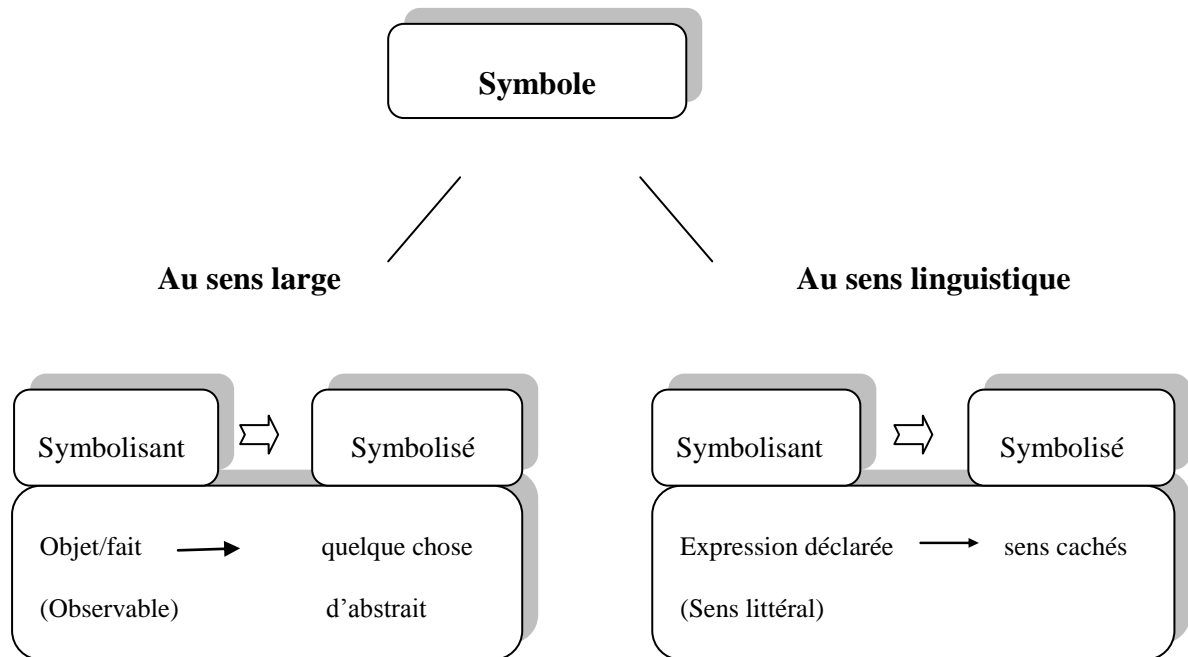
dans cette déclaration de Jean Chevalier : « *Un symbole échappe à toute définition. Il est de sa nature de briser les cadres établis et de réunir les extrêmes dans une même vision.* »³²Ce qui signifie en d'autres termes qu'il n'appartient pour ainsi dire à aucune discipline de le délimiter ni de le définir, néanmoins, toutes se rejoignent sur le fait qu'il joint deux entités bien distantes.

Cependant, la multitude de définitions que propose chaque discipline ainsi que la dualité qui règne entre signe et symbole ne représentent pas un obstacle pour notre travail puisqu'elles relèvent d'un ordre définitionnel et non d'un ordre fonctionnel. En nous positionnant dans un croisement de chemins et en prenant compte des différentes acceptions du symbole, nous parvenons à établir la synthèse suivante :

Qu'il appartienne à l'ordre des signes ou pas, qu'il adhère plus ou moins à telle ou telle discipline, un symbole est : Au sens large et général (englobant tous les domaines de la vie quotidienne), tout objet, tout être (réel ou imaginaire) ou fait naturel qui peut être associé à quelque chose d'absent. Au sens linguistique, il est tout mot ou expression qui supposent un ou plusieurs sens que celui qu'ils prononcent littéralement.

³² Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs*. Paris : Robert Laffont, 1982, coll. «Bouquins », p. XII.

Un symbole associe en tout cas deux parties, l'une connue puisqu'elle est vue ou communiquée et une autre inconnue et devrait être recherchée. En référence au sens large et au sens linguistique proposés précédemment, nous adoptons le schéma suivant (schéma qui épouse de manière générale notre perception du symbole) :



1-3- Caractéristiques, fonctions et pouvoir du symbole

• Caractéristiques

Est-il décelable ? Quelles spécificités font de quelque chose un symbole ? Existe-t-il des caractéristiques relatives à tous les symboles ?

Les symboles ne se laissent pas facilement appréhender et ne peuvent répondre à une règle de prototype, cependant tous semblent satisfaire les critères que nous relèverons dans ce qui suit :

1- La polysémie

Un symbole est nécessairement polysémique; il peut avoir plusieurs sens qui engendrent eux-mêmes d'autres valeurs sémantiques et qui supposent un large

éventail d'interprétations. Son foisonnement de sens est tel qu'Eco emploie le terme de « nébuleuse de propriétés possibles »³³ pour nommer ce caractère de polysémie dont il dispose. Les significations qu'il véhicule ne sont pas limitables et sont quantitativement infinies. Concernant cette multitude de significations que le symbole offre, Wunenburger souligne qu'

« Une forme physique ou langagière apparaît comme symbolique dans la mesure où elle suggère à la conscience, un feuilletage, une hiérarchie, de significations emboîtées, qui sont orientées vers une hauteur ou une profondeur, et qui conduisent vers des contenus de pensée élargis par rapport à leurs déterminations particulières et contingentes de départ »³⁴.

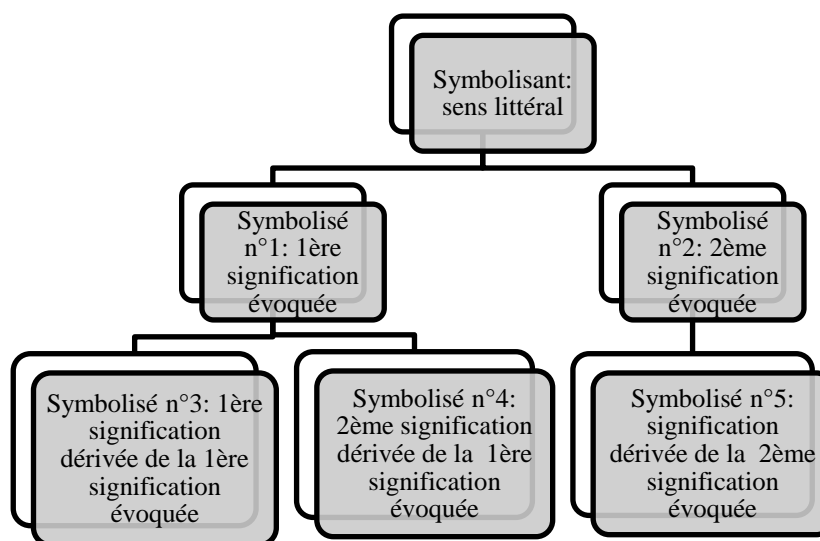
C'est dire que d'une seule manifestation symbolique, la conscience d'un individu est conduite à faire défiler un nombre infini de significations qui s'y rapportent toutes de prime abord par analogie et ensuite par transcendance.

Le schéma que nous proposons ci-dessous, n'est qu'une conceptualisation réduite du foisonnement de la signification symbolique, pris dans ses proportions réelles, il s'étalerait sur plusieurs pages.

³³ Eco, Umberto, *op.cit.*

³⁴ Wunenburger, Jean Jacques, « Les ambiguïtés de la pensée sensible : Contribution à une approche de l'imagination symbolique », in *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 77-78-79, 1994, p. 28.

Foisonnement de la signification symbolique



2-L' auto-dynamisme

Il possède un pouvoir intrinsèque qui lui est propre. Ceci signifie qu'il véhicule en lui-même toute sa signification : un symbole ne peut prendre effet que si un rapprochement est établi entre ses deux composantes ; un symbolisant et un symbolisé (le symbolisant avant cette opération n'est qu'un signe qui désigne un objet ou autre), son pouvoir lui est immanent, il relève de son fondement même³⁵, pris à part, le symbolisant n'a aucune valeur significative symbolique, seule une combinaison de celui-ci avec le symbolisé constituerait un symbole, selon Ortigues, le principe du symbolisme serait « *une liaison mutuelle entre des éléments distinctifs dont la combinaison est significative* ³⁶ ».

³⁵ Richard, Jean, « Symbolisme et Analogie chez Paul Tillich(II) », *Laval théologique et philosophique* [en Ligne], 1977, vol. 33, n°1, pp. 39-60.

<http://www.erudit.org/revue/ltp/1977/v33/n1/705593ar.html?vue=resume> (consulté le 17 juin 2011).

³⁶ Ortigues, Edmond, *op. cit.* p. 86.

3-La relativité

Un symbole est relatif dans la mesure où, premièrement, le lien entre un symbolisant et un symbolisé varie d'un contexte à un autre ; un symbolisant peut renvoyer à tel symbolisé dans un contexte donné et à tel autre dans un autre contexte. Deuxièmement, la perception du symbole varie également d'un sujet à un autre car la part de subjectivité relative à son interprétation est extrêmement conséquente, la corrélation entre le symbole et la personne qui l'aborde fait qu'il soit variablement interprété. En effet, l'interprétation du symbole dépend entièrement de celui qui en fait l'expérience, José Antonio Antón explique que : « *Il y a un symbole pour chaque conscience [...] la manifestation de l'univers symbolique s'établit par la subjectivité.* »³⁷

4-L'obscurité

Un symbole est également obscur, il n'est pas clair et il est entouré de mystères, il est énigmatique et révèle le secret et le dévoile, Durand écrit : « *Le symbole [...] est l'épiphanie d'un mystère.* »³⁸ Ce qui signifie que le symbole perce le mystère et en donne une possible résolution.

5-La hauteur

Un symbole est obligatoirement orienté vers la hauteur, il tend toujours à dépasser une signification première, il est dit vertical car il est en perpétuelle progression par rapport à ce à quoi il se réfère au départ, ainsi, une ascension du sens lui est toujours associée, Carole Lager décrit le symbole comme étant « *vertical, il donne du relief à la vie humaine* »³⁹.

³⁷ José Antonio Antón, « Symbolique et métaphysique », in *Les cahiers de Recherches et d'Etudes Traditionnelles*, n°5, Printemps-Eté 1994. Article traduit et adapté à partir de la revue *Symbolos* par Jean-Luc Spinosi.

³⁸ Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : P.U.F, 1976, p.13.

³⁹ Lager, Carole. *L'Europe en quête de ses symboles*. Berne : Peter Lang, coll. «Euroclio», 1995, p. 30.

• Fonctions et pouvoir

Un symbole exerce au moins trois fonctions : Il montre, Il réunit, Il enjoint.⁴⁰ Ces trois fonctions feront en sorte qu'il soit doté d'un énorme pouvoir ne pouvant laisser quiconque indifférent, le sujet qui l'approche n'en sera qu'imprégné :

D'abord, le symbole montre ce qui n'était pas perceptible à première vue, il éclaire ce qui était obscur et il exprime ce qui était hostile à l'expression. Le symbole est en étroite liaison avec l'indicible, il se charge principalement de communiquer les choses dont la charge sémantique dépasse les mots et le langage. Cette première fonction du symbole consiste à véhiculer les réalités que le langage ordinaire ne pourrait transmettre et dont la perception est susceptible de demeurer cachée à l'infini⁴¹. Le langage-symbolique s'approprie toutes « ces entités » restées à l'abri du discours et dont la représentation reste lexicalement insuffisante sinon inexistante, sous l'aile du symbole, toutes ces réalités restées jusque-là inconnues et inexprimées parviennent à se dégager et s'offrent à l'interprétation.

Les symboles montrent dans la mesure où, ils se substituent à toutes ces réalités n'ayant dans le langage d'équivalents, ils seraient « [...] *des images pour traduire ce qui est indicible, parler d'une réalité autre pour laquelle il n'existe pas de langage* »⁴².

Ensuite, le symbole réunit un signifiant concret à un signifié absent. Le signifiant vu et communiqué va être lié à un signifié abstrait et non-vu ; ce procédé d'association revient à réunir le conscient et l'inconscient. Le symbole a la faculté d'insinuer à la conscience des signifiés ayant été forgés dans l'inconscience. Selon René Fernet, le symbole serait perçu comme « *médiateur entre notre conscient et notre inconscient* »⁴³, cette fonction d'intermédiaire entre le conscient et l'inconscient

⁴⁰ Jameux, Dominique, *op.cit.*

⁴¹ Abel, Olivier, « La corrélation religion-culture dans la théorie du symbole chez Paul Tillich », in *Religion et culture : colloque du centenaire Paul Tillich* 1986, Québec : Les Presses de l'Université Laval, Ed. Du Cerf, 4^{ème} trimestre, 1987, p. 142.

⁴² Dolghin, Marie-Claire. *Les saisons de l'âme*. Paris : Séveyrat, 1989, p. 34.

⁴³ Fernet, René. *Le symbole un messenger*. Montréal : Médiaspaul, 2001, p. 14.

relie en fait deux dimensions parallèles du psychisme humain où dans l'une, l'individu est maître de ses activités puisqu'il les contrôle et il les régit tandis que dans la deuxième, l'individu n'a plus aucun pouvoir de contrôler le déroulement de ses opérations cognitives.

Son statut de trait d'union entre conscient et inconscient émane du fait qu'il puise une grande part de son dynamisme dans l'inconscient de l'individu et que par conséquent, il se voit ancré dans son psychisme et ne pourrait-être dissocié de lui, à ce propos, Jean Chevalier dit : « *Le symbole exprime le monde perçu et vécu tel que l'éprouve le sujet, non pas selon sa raison critique et au niveau de sa conscience, mais selon tout son psychisme, affectif et représentatif, principalement au niveau de l'inconscient.* »⁴⁴ Cette manière dont il use pour rapprocher conscience et inconscience s'avère-être fondamentale dans l'établissement de l'équilibre affectif et émotionnel de tout être, ceci, est dû au lien qu'il implique avec l'affectivité d'un sujet qui, par la nature inconsciente de l'association symbolique, demeure incapable de la gérer et qu'il ne lui revient pas de s'en passer ni de l'éviter puisque tout s'opère essentiellement dans l'inconscience de la personne. Son importance réside dans le fait qu'un symbole représente dans l'inconscient tout ce qu'un individu aurait ressenti comme inconfortable en état de conscience (moments de bonheur ou de douleur) ou même les appréhensions que pourrait avoir une personne, Desoille avait écrit à ce sujet : « *Nous pouvons donc définir l'image symbolique comme le moyen par lequel l'inconscient représente à la conscience une situation, vécue ou non, pour exprimer un sentiment vécu, ou simplement possible.* »⁴⁵

Enfin, il enjoint, il somme celui qui s'en approche à aller à la rencontre du sens qu'il dissimule, l'intrigue qu'il installe, pousse inévitablement à s'abandonner à une quête du sens estompé par son caractère implicite.

Sa fonction d'enjoindre découle de sa propension à se vouer littéralement à l'obscurité, et à sa tendance à feindre de camoufler son fond. Il n'est pas de doute que le symbole tente celui qui s'y aventure puisqu'il ne donne pas d'explication mais qu'il la proclame, il n'éclaire guère mais incite à trouver une clarté, Ricœur l'avait

⁴⁴ Chevalier, Jean, « Introduction au dictionnaire des symboles », *op.cit.*, p. XIX.

⁴⁵ Desoille, Robert. *Le rêve éveillé en psychothérapie*. Paris : P.U.F, 1945, p. 289.

annoncé : « *Le symbole donne à penser* »⁴⁶, car il ne représente pas la fin ou l'aboutissement d'un processus sémantique mais, il constitue plutôt un départ dans un infini herméneutique. Le symbole a la capacité de stimuler la pensée et de l'activer car il suscite une quête du sens non-prononcé. Le sens auquel il renvoie n'est pas direct (facile) mais au contraire, il ne peut-être que arduement conquis, il doit-être recherché et trouvé. Le symbole convie l'individu à la découverte du sens dissimulé, c'est dans ce sens qu'il donne à penser.

Ces trois qualités (montrer, réunir, enjoinde) pourvoient le symbole d'un énorme pouvoir duquel, rebelle, il affectera indéniablement celui qui tentera de l'appréhender par la pléthore de significations qu'il suppose et par l'ambigüité sémantique qu'il crée.

Un pouvoir aussi grand et certain ne saurait passer sans faire de bruit, le symbole ne laisse pas indifférent, la puissance qu'il procure au langage devait faire profiter la création humaine, il fallut le mettre en œuvre, et ainsi, en faire promouvoir l'art et notamment la littérature ; un mouvement le consacre : le symbolisme.

2-Le symbolisme, le mouvement

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole », écrit Mallarmé.

C'est là, le fondement-même du symbolisme, ne pas nommer, ne point expliciter, n'opérer qu'indirectement, suggérer. En effet, le symbolisme est né en France, à la fin du XIX^{ème} siècle, alors que Zola s'empare largement de la scène avec ses théories du naturalisme et que le romantisme social d'Hugo accaparait toute la

⁴⁶ Ricœur, Paul, « Le symbole donne à penser », in *Finitude et culpabilité II : La symbolique du mal*. Paris : Aubier-Montaigne, 1960, pp. 323-332.

place artistique, de jeunes poètes se révoltent contre le naturalisme et le rationalisme auxquels ils reprochent une description jugée trop objective et un excès de réalisme qualifié d'insensible, les symbolistes se soulèvent contre la substitution de la science à la littérature et révoquent toute sorte de pratique romanesque réaliste de laquelle ils dénoncent un manque d'imagination lassant, et où, l'œuvre est sous l'égide de la littérature documentaire, au contraire, le symbolisme favorise la rêverie et l'imagination et prône le symbole et la suggestion.

Voulant donner un nouveau souffle à l'art, les symbolistes réclament haut et fort l'existence d'un monde caché, parallèle au concret, refusant de se soumettre à l'emprise de l'évolution industrielle et au progrès scientifique, ils s'intéressent davantage aux profondeurs de la pensée, notamment avec l'avènement de la psychanalyse et les découvertes de la personnalité (Freud), de la philosophie du conscient et de l'inconscient (Bergson), de telles trouvailles innovatrices ne pouvaient que donner du renouveau à l'esprit humain en le conviant à explorer des horizons restés jusque-là inconnus.

Bannissant toute intrusion réaliste et objective dans leur création, c'est principalement vers la poésie que se tournèrent les symbolistes, car ce fut là, où l'imagination et l'individualisme s'épanouissaient le plus, mais bientôt, ils conquièrent tous les domaines de l'art.

L'école symboliste s'emporte contre le conformisme qui, contraignant l'écrivain à se tenir enclavé à l'intérieur des dogmes établis va lui ôter toute perspective de création par laquelle, il aurait pu ressortir toute son originalité, Rémy de Gourmont qualifie ces dogmes de crime contre l'écrivain, il dit à ce propos : « *Le crime capital pour un écrivain c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements.* »⁴⁷

⁴⁷Cité par Michelet Jacquod, Valéry dans *Le roman symboliste : Un art de l' « extrême conscience »*. Genève : Droz, 2008, p. 41.

De leurs théories parues principalement dans des revues telles que : *La Vogue*, *Le Symboliste*, *La Revue Indépendante*, *La nouvelle rive Gauche (Lutèce)*, va naître un manifeste synthétisant tous les principes et les revendications du mouvement.

2-1-Le manifeste du symbolisme

C'est Jean Moréas, jeune poète d'origine grecque qui consacre le mouvement symboliste en publiant *Le manifeste du symbolisme* le 18 septembre 1886 dans le supplément littéraire du *Figaro*. D'une part, le manifeste revendique ses prédécesseurs tels que Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé, qui tous, dans des écritures précédentes avaient usé d'une plume symbolique ingénieuse.

[...] *disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant*⁴⁸.

D'autre part, *Le manifeste du symbolisme* éclaire les principes et les fondements de l'école symboliste, Moréas y définit les principales priorités du mouvement.

C'est d'abord, une rupture avec l'objectivisme et le recours démesuré au réalisme que prône Moréas, l'homme proclame de permettre au langage de dire sans pour autant étaler la signification, ainsi, la forme symbolique demeurerait éternellement indéfinie et constituerait constamment l'objet d'intérêt et de

⁴⁸ Moréas, Jean, « Le symbolisme », *Chronologie littéraire 1848-1914* [en ligne], texte établi à partir de l'original par Francesco Viriat <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> (consulté le 13 juillet 2011).

questionnement. C'est principalement, contre le positivisme naturaliste que se soulève Moréas et tout le cénacle symboliste en déclarant que le symbolisme serait :

Ennemi de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette⁴⁹.

Moréas élit les symboles comme seuls révélateurs de la vérité, leur pouvoir étant condensé dans leur aptitude à faire transparaître l'infini dans le fini ou encore par leur subtilité à manifester l'immense par le moindre.

Tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester en eux-mêmes ; ce sont là de simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées primordiales⁵⁰.

Bien que le manifeste consacre l'essentiel de son contenu à la poésie, il ne manque pas de souligner les ambitions du symbolisme à propos du roman, selon Moréas, le roman symboliste ne constituerait plus une réincarnation de la société ni sa description mais qu'il tiendrait plutôt à paraître comme roman de singularité reflétant l'écrivain lui-même avec toute sa volonté de se soustraire au monde extérieur et de se créer un monde reformé ou déformé comme le note Moréas, c'est encore cet esprit de refus qui hante le programme romanesque des symbolistes, le manifeste exprime l'aspiration du symbolisme à faire du roman un lieu de propagande du monde intérieur, contraste au réel et désiré par l'auteur :

La conception du roman symbolique est polymorphe [...] Lui-même est un masque tragique ou bouffon d'une humanité toutefois parfaite bien que rationnelle [...] le roman

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

*symbolique-impressionniste édifiera son œuvre de déformation subjective.*⁵¹

2-2-Les décadents, pionniers du symbolisme

Déjà plusieurs années avant la parution du manifeste, de grands hommes de lettre avaient pressenti la nécessité de l'avènement d'une nouvelle forme d'écriture et avaient eux-mêmes fait preuve d'un penchant voire d'une obstination à affranchir leur écriture du réalisme et de donner libre cours à l'imagination et de profiter pleinement du pouvoir suggestif du langage. C'est précisément à l'époque des décadents que se voient éclore les premières manifestations de ce qui sera appelé ultérieurement symbolisme.

La publication de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire en 1857 a été sans doute l'étincelle qui marqua à jamais les esprits et fut pour beaucoup d'autres artistes un point de départ dans la voie de l'innovation symboliste. La théorie des Correspondances que Baudelaire développe, fait de lui le précurseur indélébile du mouvement symboliste, ses contemporains lui témoignent ce statut tel que nous l'explique le numéro 148 de la revue *Mercure de France* paru en 1902 : « *Mais avant tout manifeste, avant tout art poétique, un profond artiste avait, en Précurseur, usé de la technique nouvelle, merveilleusement [...] les Correspondances de Baudelaire demeurent primordiales et initiatrices des tentatives similaires.* »⁵²

Verlaine avec *L'art poétique*, poème écrit en 1874 et publié en 1884, trace déjà les premiers pas du symbolisme et lui assigne toute son essence, ce poème s'avère beaucoup plus didactique qu'esthétique et constitue un vrai enseignement de l'écriture symbolique. Ainsi, il dira dans ses vers : « Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la couleur, rien que la nuance !/ Oh ! la nuance seule fiancée/ le rêve au rêve et la flûte au

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Segalen, Victor, « Les synesthésies De l'Ecole Symboliste », in *Mercure de France*, n°148, avril 1902, p.65, Gallica Bibliothèque numérique[en ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105516q/f71> (consulté le 13 juillet 2011).

cor ! » Ces vers paraissent déjà comme annonceurs d'une tendance dont le souci n'était pas de montrer ni de témoigner mais plutôt de proposer et d'inviter à l'imagination, Verlaine amorce les principes du mouvement en employant le terme « nuance » et met en exergue toute la volonté de surpasser les usages désuètes de la littérature (réalisme) vers une littérature beaucoup plus profonde où la connaissance du monde ne relève plus du rationnel mais des impressions créées par la suggestion du symbole.

Huysmans encore, marquera d'une nouvelle plume innovatrice un grand tournant dans sa carrière littéraire et ira à l'encontre de ce qu'il réclamait jadis; bien qu'il soit un fervent adepte du naturalisme et l'un des plus célèbres disciples de Zola, son personnage Des Esseintes du roman *À rebours*⁵³ publié en 1884 témoigne bien du malaise ressenti par l'auteur à l'égard du naturalisme. En effet, Jean Des Esseintes a tout l'air d'un personnage sorti d'un hors-là, d'un ailleurs où le monde réel n'existe pas, caractérisé par un antirationalisme frappant, le personnage s'isolera loin des yeux de la réalité et ira s'abriter dans un monde imaginaire répondant à tous ses désirs, il y mènera une vie singulière qu'il créera lui-même. Jean Des Esseintes montrera à plusieurs reprises son attachement à la lecture de Baudelaire et surtout à celle de Mallarmé, un attachement qui lui vaudra une prose de ce dernier.

Mallarmé, considéré comme maître du symbolisme fut celui autour duquel, se réunirent beaucoup d'hommes de lettres éprouvant tous le même sentiment d'insatisfaction vis-à-vis du langage, tous avaient l'ambition de donner un sens plus pur aux mots⁵⁴. C'est chez-lui, rue de Rome, qu'eurent tendance les épris de l'imagination poétique et les antinaturalistes tels que Gide, Valéry, Moréas, Maupassant, Claudel, Verlaine à se réunir chaque mardi afin de laisser déborder des

⁵³ Huysmans, Joris-Karl (1884). *À rebours*. Paris : Le Manuscrit, 2004.

⁵⁴ Benoit-Dusauroy, Annick, Fontaine, Guy, (sous la direction de). « La fin de siècle », *Lettres européennes, Manuel d'histoire de la littérature européenne*. Bruxelles : De Boeck, 2007 (2^{ème} éd), p. 559.

idées où le rêve, la liberté et la suggestion étaient maîtres. En initiateur, le poète enseigna l'art de la nuance et de l'insinuation symbolique.⁵⁵

En 1884, en écrivant *Prose pour Des Esseintes*, Mallarmé consacre le personnage de Huysmans et lui offre un poème qui conviendrait fort bien à ses voyages imaginaires.

C'est dans cette même perspective qu'écrivit Rahimi son roman *Syngué sabour Pierre de patience*. Il mit en œuvre toute l'insinuation, la rêverie et l'infinitude du symbole. Voilà que, comme l'a indiqué, il y a plus d'un siècle, Jean Moréas dans le « le manifeste du symbolisme », un roman raconte l'histoire d'un personnage retirée du monde, une femme, créant un monde parallèle où, elle se forgera un temps différent, des repères uniques, une incroyable volonté à changer son existence. Il ne fait pas de doute que cette femme ressemble énormément à ce que Moréas décrit comme personnage du roman symbolique, à propos duquel, Moréas avait expliqué que ce devait être « *un personnage unique qui se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres* ⁵⁶ ».

Nous proposons de suivre les traces du symbole dans notre corpus et notamment les traces du roman symboliste dans notre deuxième chapitre.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 558.

⁵⁶ Moréas, Jean, *op.cit.*

Chapitre II : Lecture symbolique du roman

1- Attention un mot peut en cacher un autre !

1-1- Enclenchement du processus interprétatif

1-2- Les Indices textuels

1-2-1- Indices syntagmatiques

1-2-2- Indices paradigmatiques

2- Symboles et société : vers une interprétation socio-symbolique du roman

2-1- La sociocritique

2-2- Lecture de la socialité et symboles

2-2-1- Sociogramme de l'oppression

2-2-2- Sociogramme de la guerre

2-2-3- Médiations entre réalité et fiction

2-2-4- Sociogramme du conflit : le silence

Suite à une partie quasi-théorique du sujet, nous souhaiterions à présent procéder à une analyse directe de notre corpus, ce deuxième chapitre consistera donc, en une partie pratique de notre projet. Nous y étudierons dans un premier temps, l'enclenchement du processus d'interprétation et les motivations de la décision d'adopter une stratégie interprétative dans une lecture. Dans un deuxième temps, nous progresserons vers une interprétation proprement dite des symboles que nous aurons au préalable relevés, nous y étalerons d'abord, la méthodologie à suivre et y présenterons les différents outils opératoires à employer, suite à quoi, nous passerons à l'application des outils théoriques sur notre corpus.

1- Attention un mot peut en cacher un Autre !

Appartient-il au texte de se révéler aux lecteurs ? Ou leur revient-il d'aller à la recherche de son sens et de sa signification ?

Il semblerait que ces deux actions soient valables dans les deux directions et que l'une proclame indéniablement l'autre : Le texte propose et met en évidence ses clés et le lecteur s'y soumet au profit d'une quête du sens originel.

Sous peine de passer à côté du vrai sens, le lecteur est dans le devoir de suivre les mises en évidence qu'offre le texte, des mises en évidence, à partir desquelles, il se forgera au fur et à mesure de sa lecture une plus nette signification.

La présente partie de notre étude aura pour objet de clarifier les moyens par lesquels le texte se soumet à la compréhension et les marques auxquelles le lecteur devra s'en tenir pour lui attribuer un sens, des marques qui lui serviront à déceler l'implicite du texte.

1-1- L'enclenchement du processus interprétatif

Supposer une lecture symbolique à une œuvre ne peut s'effectuer dès un premier moment car ce niveau de lecture relève de la relecture ou de ce qu'appelle

Althusser la lecture symptomâle⁵⁷ ; ce qui signifie une lecture dont l'objectif est de capter les symptômes de ce qu'une première lecture n'aurait laissés paraître. Ainsi, la deuxième lecture du texte permettra de percevoir ce que les mots cachent dans un premier abord et de leur attribuer une éventuelle proportion symbolique. Todorov aborde le sujet dans *Théorie du symbole*, en expliquant la définition que donne Goethe au symbole, il écrit : « *Dans le cas du symbole, il y a comme une surprise due à une illusion : On croyait que la chose était là simplement pour elle-même ; puis on découvre qu'elle a aussi un sens (secondaire).* »⁵⁸ Cette expérience vécue par le lecteur est le résultat du caractère obscur et indirect du symbole, ce dernier ne pouvant atteindre son sens plus ou moins complet que dans une seconde approche, car dans un premier moment, un lecteur n'a aucun soupçon quant à la présence d'un terme ou d'une expression dans le texte ; ce n'est qu'en le redécouvrant qu'ils se révèlent à lui quelques traits sous-jacents qui lui avaient échappé auparavant. La seconde lecture devient par conséquent un moment de révélation où l'acte de lire ne consiste plus à découvrir ce que disent les mots mais à découvrir ce qu'ils ne disent pas clairement.

Gilbert Durand qualifie ce moment de révélation du symbole d'*apparition*, si précisément cette notion est introduite c'est qu'au préalable il y avait de la non-apparition, c'est-à-dire que ce phénomène est une suite logique à une non-perception immédiate, sa perception intégrale recourt à l'effort visant la recherche du sens ; Durand écrit : « *Le symbole est, [...] par la nature même du signifié inaccessible, épiphanie, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant de l'indicible.* »⁵⁹ Ceci rend compte de la nécessité d'une deuxième tentative de lecture qui à travers le repérage d'un symbole et plus précisément le symbolisant (signifiant de l'indicible) pourrait apporter de nouvelles informations quant aux sens cachés des mots soit le ou les symbolisés (signifié inaccessible).

Consentir à une lecture symbolique du texte ne pourrait-être effectué que si nous admettions au préalable le caractère symbolique de certains éléments du texte.

⁵⁷ Cité dans *Le dit et le non-dit à propos de l'Algérie et de l'Algérien chez Albert Camus*, ouvrage ayant constitué l'objet de soutenance de D.E.A à l'université d'Alger en 1981 par Tayeb Bougherra. Office des Publications Universitaires. Alger, 1989, p.15.

⁵⁸ Todorov, Tzvetan, (1977), *op. cit.* p. 238.

⁵⁹ Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 12.

Mais à partir de quel moment pourrions-nous enregistrer un terme ou une expression quelconque dans le champ des symboles ? Quel élément enclenche-t-il cette éventualité de lecture ? D'où émerge ce sentiment de devoir chercher autre chose que le sens littéral d'un mot ? Qu'est-ce qui amorce cette opération et qu'est-ce qui la provoque ? Le suivant propos de Todorov propose une réponse à ces questions : « *Un texte ou un discours devient symbolique à partir du moment où, par un travail d'interprétation, nous lui découvrons un sens indirect.*»⁶⁰ De là, nous pourrions avancer qu'un lecteur peut prétendre à une lecture symbolique d'un écrit dès qu'il aura décelé ou soupçonné un sens non dévoilé explicitement dans le texte. Un facteur primordial agit sur cette décision de se livrer à ce type de lecture : La pertinence.

Cette pertinence (qui s'avèrera par la suite comme étant de la non-pertinence) est celle relative aux indices textuels que comprend le texte. Ces indices, dits textuels sont tous les éléments du texte desquels, le lecteur ne comprend pas l'utilité, tout ce qui ne devrait pas être-là, mais qui y est pour une raison ou pour une autre. C'est la quête visant à expliquer leur présence qui pourrait définir leur fond symbolique.

1-2- Les indices textuels

En effet, certains éléments du texte peuvent paraître plus ou moins pertinents que d'autres, dans le cadre de la théorie du symbole de Todorov, cette pertinence se traduit par le fait que les éléments en questions ne répondent justement pas aux lois de pertinence, telle une relation de cause à effet, cette non-conformité provoque une sorte de réaction chez le lecteur l'incitant à trouver le réel motif de telle ou telle manifestation. Toute transgression des lois de pertinence engendre chez lui l'obligation de retrouver une pertinence dans l'impertinence. Cette opération et ses principales motivations sont clairement expliquées dans ce que dira Todorov : « [...] *Quand à première vue, un discours particulier n'obéit pas à ce principe, la réaction spontanée est de chercher si par une manipulation particulière, ledit discours ne pourrait pas révéler sa pertinence.*»⁶¹, le sémioticien indique deux axes sur lesquels

⁶⁰ Todorov, Tzvetan, (1978), *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

peuvent être placés ces éléments qui n'adhèrent pas aux règles de pertinence : 1-Un axe syntagmatique, où pourraient figurer toutes les manifestations textuelles qui constituent une sorte d'anomalie par rapport au contenu textuel, des phénomènes tels que la répétition, la tautologie ou l'homonymie peuvent y être inclus. 2-Un axe paradigmatique où seront relevées toutes les manifestations textuelles qui présentent une anomalie par rapport à une connaissance collective ou commune, à ce niveau, l'incohérence et l'invraisemblance (entre autres) pourraient-être considérées comme critères de la non-obéissance aux lois de pertinence, Todorov décrira les indices paradigmatiques comme étant des impacts dus à l'affrontement de « *l'énoncé présent et la mémoire collective d'une société*⁶² ».

Ces « indices textuels⁶³ » suscitent l'interrogation, leur repérage ou leur identification dans le texte répond de façon sine qua non à la question : pourquoi ? Le fait que ces indices enfreignent aux règles de pertinence les rend assujettis aux questionnements, ils deviennent ainsi, suspects de vouloir dire autre chose que ce qu'ils annoncent immédiatement.

Ces unités textuelles constituent des anomalies sémantiques qui pourraient motiver la décision d'engager une stratégie d'interprétation.

Afin de les baliser, il faudra au fur et à mesure de la lecture (deuxième lecture) se questionner et questionner le texte sur les réelles motivations qui ont poussé à leur présence dans le texte car, il est évident que tout ce que mentionne le texte a besoin d'être dit et n'est nullement fortuit⁶⁴.

A notre corpus, deux critères de non-conformité à la pertinence sont manifestement attribuables : La récurrence d'une part et la semi-absence d'autre part.

D'abord, la semi-absence ou l'usage amoindri de certains éléments peut constituer une preuve de non obéissance aux normes de pertinence surtout si les

⁶² *Ibid.*, p. 29.

⁶³ Todorov appellent indices textuels tout élément du texte qui permet au lecteur de se forger une éventuelle stratégie interprétative.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 26.

éléments en question sont inhérents à la cohérence du texte, c'est un motif de questionnement par excellence ; des questions du genre : omission ou oubli ? Absence innocente ou révélatrice ? Qui y a-t-il de non dévoilé ? Semblent se poser d'elles mêmes.

Ensuite, la forte présence, un emploi à caractère répétitif de la part de l'auteur n'est certainement pas dû au hasard. Une répétition n'est nullement inopinée; elle attire l'attention sur un point précis, elle opère tel un catalyseur sur le lecteur. Le philosophe Gilles Deleuze souligne que la répétition « *ne change rien dans l'objet qui se répète mais qu'elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple*⁶⁵ ». C'est dire combien la répétition ne pourrait passer inaperçue et à quel point empreigne-t-elle celui qui la découvre, au cours d'une lecture marquée par un emploi abusif de certains éléments, le lecteur ne pourrait s'empêcher de remarquer l'effet qui s'en crée et d'en rechercher les explications s'y concordant. La redondance se répercute sur la signification globale que le lecteur se fait du texte et influence considérablement le sens qu'il lui donne.

Nous explicitons dans ce qui suit, ces étranges manifestations textuelles qui, au niveau syntagmatique ou au niveau paradigmatique semblent poser problèmes et méritent de constituer le sujet d'un sérieux questionnement, ces manifestations appelées indices textuels constituent des catalyseurs qui, mesurés dans toute leur incidence modifient bien la perception générale du texte.

Nous énumérerons les questions qui auront été à l'origine de leur identification, au fur et à mesure que nous avancerons dans notre balisage des indices.

1-2-1- Indices syntagmatiques : une récurrence frappante

Il convient de préciser qu'à la première lecture de notre corpus, son côté réaliste semble dominer. Notre lecture s'est dès le départ, alimentée d'une impression prégnante du réel puisque le roman s'ouvre sur une minutieuse et longue description de la chambre où une femme guette les souffles de son mari ; la scène est si bien

⁶⁵ Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968, p. 96.

décrite que le sentiment de réalité est facilement repérable d'autant plus que la description s'étalera jusqu'au plus petit détail de la scène, nous supposons alors, de prime abord, qu'il serait question d'un authentique récit du réel, hors nous découvriions progressivement que notre préjugé avait été incorrecte et qu'il fallut admettre au texte des significations beaucoup plus profondes.

Des premières pages du roman, rien ne laisse penser qu'il y aurait du sens caché ou qu'il pourrait y avoir une dimension symbolique, encore moins, nous doutions que de la simple description pouvaient découler de complexes significations où l'ordre symbolique ouvrait l'accès aux multiples voies de l'interprétation. Il faudra parcourir deux pages pour avoir le déclic ; nous nous trouvons interceptée par une première récurrence, flagrante puisqu'elle s'opère par une redondance dépassant toute norme : À première vue, une femme qui égrène un chapelet n'a rien de suspect ni de symbolique et peut être considéré comme un fait anodin, toutefois, quand ce chapelet revient à cinq reprises dans une même page, il n'est plus possible d'ignorer l'étrangeté du phénomène :

Sans relâcher son chapelet. Sans cesser de l'égrener (...) à la même cadence que le passage des grains de chapelet (...) Elles immobilisent pour un instant-juste deux grains du chapelet (...) entre ses doigts un grain de chapelet (17).

Cette récurrence est un critère permettant de reconnaître des indices textuels qui constituent eux-mêmes d'éventuels symboles.

A partir de ce constat, nous proposons de relever du texte des indices syntagmatiques qui obéissent au critère de la récurrence et dont la massive apparition représente une anomalie vis-à-vis de l'ordre intérieur du texte.

Le tableau suivant vise à recenser les différents éléments que nous avons cru indices textuels susceptibles de montrer un horizon symbolique, leurs taux de récurrence élevés sont très indicatifs et ne pourraient-êtré expliqués que par le fait que leurs emplois soient représentatifs voire symboliques.

Nous les classons par ordre de manifestation dans notre texte :

Indices textuels à dimension symbolique	Apparition dans le texte
Rideau aux motifs d'oiseaux migrateurs	Première apparition dans le texte à la page 13. Réapparaît 13 fois.
Le chapelet	Première apparition dans le texte à la page 15. Réapparaît 24 fois.
Le Coran(le livre)	Première apparition dans le texte à la page 15. Réapparaît 21 fois.
Le souffle/ La respiration	Première apparition dans le texte à la page 15. Réapparaît 50 fois.
Le sang	Première apparition dans le texte à la page 23. Réapparaît 22 fois.
L'appel à la prière	Première apparition dans le texte à la page 21. Réapparaît 14 fois.
La plume de paon	Première apparition dans le texte à la page 32. Réapparaît 25 fois.

Il convient de noter que tous les éléments sus-cités ne sont que des objets qui peuvent paraître de prime abord comme les détails plus ou moins précis d'une description, l'on dira alors :

Questions : pourquoi insister tant sur leur présence ? Pour quelles raisons nous les voyons ainsi ressassés ? À quoi rime leur redondance ?

Le texte attire l'attention sur ces termes de façon à ne les laisser passer sans qu'on ne leur prête leur juste titre, la récurrence à laquelle ils ont été soumis indique l'importance qui devrait être prise à leur propos. Ne pouvant-être inopinée, la répétition de ces éléments atteste du désir de l'auteur à les prendre en considération quant à l'élaboration d'une signification du roman.

1-2-2- Indices paradigmatiques

Parallèlement au premier classement d'indices, procédé dans lequel nous sommes exclusivement basée sur la récurrence, nous proposons à présent un

deuxième classement, où nous confortons notre manière de faire par les heurts que constituent certains emplois par rapport aux usages convenus de la société, qui dans notre cas sont ceux relatifs aux exigences d'une cohérence du roman et dont l'importance réside dans l'approvisionnement du texte en éléments informatifs nécessaires à sa compréhension et à sa mise en contexte. Ses heurts créeront un effet de paradoxe auquel nous n'avions pu rester insensible. Nos suivantes observations seront particulièrement caractérisées par des rapports de concession car elles résultent toutes de ce que nous appellerons « ce qui devrait-être ».

Bien que l'histoire du roman s'articule autour du récit de vie de l'héroïne, se baladant entre ses mémoires et son vécu (en retraçant son passé et racontant son présent) ce qui inscrit le roman dans le genre réaliste voire biographique, des critères qui nous laissent supposer qu'il s'agira sûrement d'un récit où les repères chronologiques et spatiaux seront de vigueur, nous nous heurtons à des emplois qui vont à contre sens du devant-être. Contre toute attente, nous constatons que le roman souligne un manque flagrant d'empreintes de réalité : Les personnages et notamment l'identification qu'on en fait, les indicateurs de temps et de lieu employés ; semblent ne pas concorder avec le texte réaliste. De telles observations nous ont donné la possibilité de voir là une susceptible piste symbolique.

Dans un souci de bonne articulation de notre étude, nous suggérons de répartir notre classement en quatre divisions : Le titre, Les personnages, Le temps, L'espace. Cette catégorisation nous permettra par la suite de progresser dans le même ordre pour passer aux autres stades de notre opération.

●Un titre étrange et étranger

Avant-même d'aborder le texte, nous nous voyons interceptée par le titre *Syngué sabour Pierre de patience*, titre qui semble déjà énigmatique, il installe au préalable le questionnement et la curiosité, titre composé de deux parties, l'une en langue perse « *Syngué sabour* » et dont la signification est généreusement expliquée sur la couverture du roman et une deuxième partie « *Pierre de patience* » constituant l'équivalent ou la traduction de la première en langue française.

Syngué sabour [sɛ̃ge sabur] n.f. (du perse syngue « pierre », et sabour « patiente »). Pierre de patience. Dans la mythologie perse, il s'agit d'une pierre magique que l'on pose devant soi pour déverser sur elle ses malheurs, ses souffrances, ses douleurs, ses misères... On lui confie tout ce que l'on n'ose pas révéler aux autres... Et la pierre écoute, absorbe comme une éponge tous les mots, tous les secrets jusqu'à ce qu'un beau jour elle éclate... Et ce jour-là on est délivré.

D'entrée en jeu, une question s'impose et se pose : si « *Syngué sabour* », partie du titre formulée en langue perse est immédiatement suivie de sa traduction française « pierre de patience », pourquoi consacrer le revers entier de la couverture à une large définition de l'expression, une définition qui semble droit venir d'un dictionnaire ?

L'étrangeté qui s'émane du titre est d'autant plus grande que, premièrement, les termes constituant le titre ne sont introduits de manière effective que tardivement dans le cours de l'histoire.

« Syngué sabour ! » Elle sursaute, « voilà le nom de cette pierre : Syngué sabour ! La pierre magique ! » (...) « Oui, toi, tu es ma Syngué sabour ! » (90)

Encore, le lien entre le titre et l'histoire n'est perceptible qu'à la fin du roman, c'est la femme, qui, encore une fois va expliquer en quoi consiste cette *Syngué sabour* et en quoi est-elle si précieuse ? La définition est davantage explicitée.

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, tu lui parles. Et la pierre t'écoute, éponge tous tes mots, tes secrets, jusqu'à ce qu'un beau jour elle éclate. Elle tombe en miettes (87).

Enfin, une fois établi, le lien entre la définition du titre *Syngué sabour* et le sens qu'il prend dans l'histoire, l'on se retrouve surpris par un tournant final de l'histoire qui va à l'encontre d'une attente inspirée par la définition-même.

En effet, « la femme » nommera son mari *Syngué sabour* avec qui, elle entamera un long épisode de confessions, compte tenu de la définition, l'homme étant pris pour une pierre de patience, finira à force de cumuler les maux et les lamentations par éclater, ce qui signifie en terme humain arrêter de vivre ou mourir surtout que l'état amorphe de l'homme semble le prédestiner à la mort, hors, la dernière page du roman, donnera un tout autre sens et perturbera la perception préalablement faite de la pierre de patience : *Syngué sabour*- l'homme ne meurt pas, mais quittera son coma et tuera la femme, l'éclat de la pierre de patience du texte est signifié par le réveil de l'homme qui aboutira à l'assassinat de la femme ; d'où ressortira une sorte de contradiction entre la signification réelle et celle que lui donnera le cours de l'histoire :

L'homme l'attire à lui, attrape ses cheveux et envoie sa tête cogner contre le mur... « Ça y est... tu éclates ! »...« Ma Syngué sabour éclate ! », puis elle crie : « Al sabour ! Je suis enfin délivrée de mes souffrances » (154).

Autant de « *pourquoi ?* » aura supposés le titre :

Questions : Pourquoi est-il si longuement défini depuis la couverture du livre jusqu'à ses dernières pages ? Pourquoi sa définition originelle ne concorde-t-elle pas avec le tournant qu'il prend dans l'histoire ? Pourquoi induire le lecteur dans l'erreur quant à sa finalité par rapport à l'histoire ?

L'importance qui est accordée à son explication sur la couverture du roman, les différentes manières dont il aura fait irruption dans le texte le qualifient sans doute au rang d'indice textuel et montre le désir du texte/de l'auteur d'attirer l'attention quant à sa présence.

•Une identification proportionnellement inappropriée

-La femme : C'est l'héroïne du roman, elle y accomplit le majeur rôle et en constitue presque l'unique voix. Quand bien même elle entretienne la fonction de noyau de l'histoire en y remplissant une tâche primordiale, elle demeure étrangère et inconnue. Son portrait reste diffus et indéfini. D'abord, les informations descriptives la concernant sont infimes, ses traits physiques ne bénéficient d'aucun intérêt. Une brève description lui est consacrée et ce, exclusivement au début de l'histoire :

Ses cheveux noirs, très noirs et longs, couvrent ses épaules ballantes(...) 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 et fleurs de blé (...) La femme est belle. Juste à l'angle de son œil gauche, une petite cicatrice, rétrécissant légèrement le coin des paupières. (15-16).

Ensuite, elle n'a pas de nom, elle est constamment appelée « la femme », ce nom générique est sa seule identification.

C'est dire que la femme est omniprésente dans le texte, sa vie est intimement racontée, son intimité, ses secrets, ses pensées, ses lointains souvenirs et ses états d'âme sont volontiers étalés ; paradoxalement, nous ne connaissons guère son identité. C'est une femme anonyme de qui, nous connaissons tout sauf le nom ou l'identité.

Questions : Pourquoi lui administrer le rôle principal dans le roman et pourtant, lui ôter toute possibilité d'identification ? Pourquoi la garder identitairement anonyme et paradoxalement, dans l'intimité découverte ?

-L'homme (le mari) : Bien qu'il soit impuissant, inerte, quasi-mort, demeure constamment présent dans le texte. Aucun propos ne lui est associé mais nous le connaissons à travers les dires de la femme, sa parole est celle de la femme : « *Tu entends, et tu ne parles pas (...) Et moi, je suis ta messagère! Ton prophète ! Je suis ta voix (153).*

De sa présence effective dans le temps présent de l'histoire (chronologie du récit), nous ne connaissons qu'un corps détruit, éteint, un cadavre auquel un tube assure la survie, alors que de son existence dans le temps passé de l'histoire et même, nous saurons énormément de choses, ses réactions, son comportement, seront tous connus.

Le même homme, plus âgé maintenant, est allongé sur un matelas (...) il a maigri. Trop. Il ne lui reste que la peau. Pâle. Pleine de rides (...) sa bouche est entrouverte. Ses encore plus petits, sont enfoncés dans leurs orbites. Son regard est accroché au plafond (...) Ses bras, inertes, sont étendues le long de son corps. Sous sa peau diaphane, ses veines s'entrelacent avec les os saillants de sa carcasse (14).

L'homme persiste attaché au récit grâce à l'intervention de « la femme » qui le prendra en charge jusqu'à substituer sa parole à la sienne et le souffle au sien.

*« Seize jours que je vis au rythme de ton souffle. » Agressive.
« Seize jours que je respire avec toi. »... « Je respire comme toi, regarde ! »... Au même rythme que lui. « Même si je n'ai pas la main sur ta poitrine, je peux maintenant respirer comme toi. »... « Et même si je ne suis pas à tes côtés, je respire au même rythme que toi. » (20)*

Tous les propos et les actions de la femme tournent autour de lui. Sa situation amorphe ne l'empêche pas d'être le centre du monde de « la femme » et par conséquent le point de gravitation de l'histoire. Son corps mort, son statut d'absent l'état d'inconscience dans lequel, il baigne, n'altèrent pas son enracinement dans le récit.

Sa présence est muette, figée mais vénérée par la femme, cette-dernière l'adule, l'idolâtre et le vénère. L'héroïne va même l'élever au grade de Dieu.

Regarde-toi, tu es dieu (152).

Questions : Pourquoi le texte/l'auteur s'obstinent-ils à maintenir omniprésent et omnipotent, un personnage n'ayant pour manifestation effective dans le cours de l'histoire que les souffles d'un corps réduit à l'état de légume ?

-Les deux filles (les oubliées de l'histoire): semblent être en dehors de l'orbite autour duquel tourne le récit, reléguées au second plan, elles ne participent pas dans l'histoire, n'ont presque aucun propos, leurs seules manifestations sont leurs pleurs et rarement des mots.

Une petite fille pleure. Elle n'est pas dans cette pièce(...) Une deuxième petite fille pleure. Elle semble plus proche que l'autre (16).

•La semi-absence des indices spatio-temporels

Rares sont les indications de temps données dans le texte. Le temps n'y est pas régi en jours, en heures et en minutes mais il l'y est singulièrement introduit.

Si nous utilisons le préfixe « semi », c'est pour qualifier cette présence truquée et implicite du temps, c'est qu'il est là, mais pas tel que nous l'employons et le concevons. Tout au long du récit, nous découvrirons des épisodes où le temps s'écoule à la cadence des souffles du personnage « l'homme », ou encore, au rythme avec lequel « la femme » égrène son chapelet. Ainsi, nous aurons les exemples suivants :

Sorties chercher du sérum, « la femme » et les deux filles reviennent : « *Après trois tours de chapelet, deux cent soixante-dix souffles* » (24), ou encore : « *Leur absence dure trois mille neuf cent soixante souffles de l'homme* » (25).

Question : Pourquoi Rahimi prend-il le risque de laisser se perdre le récit dans l'absence des indications spatio-temporelles ? À quoi sert-il bon de vouloir basculer le récit dans une toute autre dimension temporelle ?

Tant de questions restées en suspens, tant d'éléments, desquels l'emploi singulier et étrange reste inexpliqué, tant de « *Pourquoi ?* » auxquels le sens premier du texte ne saurait donner de réponses, tant d'interrogations, auxquelles une lecture non-approfondie ne pourrait suffire ; ces remarques ne peuvent que traduire le silence que dit le texte, un silence que seule une voix du non-dit pourrait en combler le vide. Ce non-dit est celui des symboles qui invitent à découvrir ce à quoi ils renvoient.

La façon avec laquelle l'auteur leur fait constamment allusion est certainement très représentative : la redondance par fois, l'absence par d'autres, auront tout au long du roman articulé le récit, de façon à lui assurer une cohérence, cette cohérence ne pouvant-être maintenue que si nous prêtons oreille à ce que ces indices sous-entendent.

Les éléments que nous venons de relever participent entièrement à garantir la compréhension du texte et à en faire ressortir un sens second, un sens autre, qui ne saurait-être perçu que si nous nous engageons dans la voie de l'interprétation symbolique, ils contribuent tous à mettre en branle le processus interprétatif, c'est ce que Todorov a nommé « *Conditions nécessaires pour que soit prise la décision d'interpréter*⁶⁶ ».

⁶⁶ Todorov, Tzevetan, *op.cit.* , (1978), p. 26.

2- Symboles et société : vers une interprétation socio-symbolique du roman

« *Interpréter un symbole, c'est évidemment se demander de quoi il est symbole.* »⁶⁷, disait Dominique Jameux. Mais comment y parvenir concrètement ? De quelle manière peut-on certifier que tel symbole désigne tel concept et non un autre ?

Comme une lame à double tranchant, le caractère polysémique du symbole lui donne toute sa faculté de pouvoir et vouloir dire plusieurs significations à la fois, et d'être susceptible de faire l'objet d'interprétations diverses, ainsi, il tend vers le libre cours et l'illimité ; facteurs, qui le destinent à jamais à l'imprécis et à l'inexactitude. Interpréter un symbole ne signifie pas l'analyser ni même le comprendre car ce dernier ne conduit pas à la compréhension mais pousse plutôt vers l'herméneutique.

Cette herméneutique visant à interpréter le symbole ne peut en cas constituée une finalité de celui-ci, ni en prétendre une réponse définitive ou unanime puisque elle-même est fondée sur l'intuition et que l'intuition demeure sensiblement dépendante et variable d'une personne à une autre. En effet, le symbole ne fait pas appel à la raison ni à une logique quelconque mais à l'intuition et aux sentiments, son dessein est d'être plus ressenti que compris. Selon Todorov, percevoir un symbole serait « *Loin de caractériser la raison abstraite, le symbole est propre à la manière intuitive et sensitive d'appréhender les choses* »⁶⁸. Cette intuition dont il est question dans ce qui vient d'être dit est intimement liée à l'individu qui s'y prête, l'élaboration d'une telle interprétation ne recourt nullement à la rationalité et n'est par conséquent pas vérifiable. Il reste libre à chacun d'accorder à un symbole la signification qui, selon sa propre affectivité et sa première impression lui paraît la plus adaptée.

Afin de ne point sombrer dans des interprétations qui seraient à la charnière de la subjectivité et de la pure intuition et qui relèveraient de la nette spéculation, nous optons pour une interprétation sociale des symboles qui, à notre avis serait la mieux seyante quant à la démarche de notre travail. Joignant intuition et esprit scientifique,

⁶⁷ Jameux, Dominique, *op.cit.*

⁶⁸ Todorov, Tzevetan, (1977), *op.cit.* p. 236.

notre préférence pour l'herméneutique sociale relève aussi bien de notre intime conviction (intuition personnelle) que l'emploi des symboles dans le roman est en adéquation avec la société et que le fait littéraire lui-même soit indissociable de celle-ci, mais relève également de notre profond désir d'échapper au piège de la subjectivité et des libres commentaires en conservant notre herméneutique dans la même ligne scientifique que nous nous sommes tracée au départ. Si l'herméneutique est l'art d'interpréter, notre art d'interpréter dans la présente étude appartiendra au rang de l'interprétation socio-symbolique, cette herméneutique ainsi définie, déterminera quelle autre signification sociale, les symboles dispensent-ils au corpus ? Comment les symboles racontent-ils la société dans le roman ?

L'apport principal de cette partie de notre étude consiste à profiter dans sa plénitude de la réponse à la préoccupation suivante : À quelles questions, le texte et notamment ses symboles répondent-ils ?

C'est dans la perspective de fournir une éventuelle réponse à ce genre de questions qu'intervient la critique littéraire à laquelle, Mancherey attribue le rôle de « *se demander à propos de chaque œuvre quelles sont les conditions sociales, économiques, politiques, idéologiques, etc.. qui ont déterminé sa production*⁶⁹ ». Une critique qui, dans notre cas se veut celles des conditions sociales d'où : la sociocritique.

2-1- La sociocritique

La sociocritique est une approche du texte littéraire qui permet de rendre compte de toute manifestation du fait social dans le fait littéraire. Elle donne l'opportunité de mettre en exergue les relations existant entre l'environnement social et le texte en présence, de telle façon qu'elle nous propose d'aller à la rencontre de la société dans l'œuvre.

Analyser le roman d'un œil sociocritique revient à situer l'analyse dans un carrefour où se rencontreront la portée esthétique de l'œuvre et sa portée social. En

⁶⁹ Mancherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : F. Maspero, 1980, p. 179.

effet, si nous choisissons d'étudier les symboles à la lumière de la sociocritique, c'est en majeure partie à cause de sa faculté à faire paraître le contexte social de l'œuvre (simultané à sa création) même implicitement évoqué dans celle-ci. L'implicite étant le domaine de prédilection du symbole, la sociocritique est en mesure d'en dégager l'empreinte sociale aussi dissimulée soit-elle.

Comme toute étude scientifique du fait littéraire, la sociocritique vise à expliquer le texte ; elle explique les raisons qui ont mené à sa réalisation et, elle lui confère tous ses fondements sociaux qui auront été à l'origine de son élaboration et auxquels, il servira ultérieurement de scène. La sociocritique est par excellence, la science apte à mettre en relief, dans toutes leurs profondeurs, l'enracinement et l'ancrage social dans l'œuvre littéraire. Cette optique d'appréhender le texte littéraire met au jour la manière dont est inscrite la société dans le texte et donne le moyen de conceptualiser la socialité du texte.

Dans la mouvance de notre étude, nous souhaiterions aborder notre herméneutique sociale selon la sociocritique telle que la conçoit Claude Duchet. Le choix que nous établissons est fondé sur notre ambition de maintenir aux symboles leurs caractères d'implicite puisque Duchet donne à la sociocritique une perspective qui s'assortit fort bien avec l'expression symbolique. Duchet attribue à la sociocritique une fonction où, elle : « *Interroge, l'implicite, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte à introduire dans une problématique de l'imaginaire.* »⁷⁰ Cette vision obéit pleinement aux caractéristiques du symbole dans la mesure où elle s'articule communément autour du sens voilé et non-prononcé du texte et son sens déclaré explicitement. Notre choix est d'autant plus motivé par le fait que la sociocritique de Duchet cadre parfaitement avec la pratique de l'écriture symbolique et qu'elle va jusqu'à en confirmer l'authenticité, Duchet mentionne que « *toute création artistique est aussi pratique sociale (...) D'où l'affirmation du caractère concret du symbolique (du travail de symbolisation)* »⁷¹. Prise sous cet angle, la sociocritique questionne le texte de façon à lui faire avouer ses

⁷⁰ Duchet, Claude, « Postions et perspectives » in *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979, p. 4.

⁷¹ *Ibid.* pp. 3-4.

facettes cachées qui nous permettraient d'avoir une plus ample idée autour de la société qui y est présente.

Cependant, avant de nous approfondir davantage dans la théorie sociocritique de Duchet, nous jugeons indispensable de mentionner que :

1- La présence de la société dans la littérature ne date pas d'hier ; l'histoire de la littérature en contient plus d'un exemple: En passant par les fables de la Fontaine et leurs représentations de la société (englobant défauts, vices et vertus humains) au travers de la société animale, des fables dont les morales constituaient et constituent encore de vraies guides du savoir-être et du savoir-faire humains, aux romans balzaciens, où l'œil du critique social est des plus minutieuses dont *Eugénie Grandet* (1833) et *Le père Goriot* (1835) forment les illustres exemples. Balzac affirmera dans son avant-propos de *La comédie humaine* qu'un écrivain « *pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, (...) le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social*⁷² ». Selon Balzac, l'écrivain se doit de retranscrire la société, il a le pouvoir de la raconter sous toutes ses coutures. En ce sens, il revient à l'écrivain de reconstituer la société dans la littérature, une littérature qui constituerait par la suite un document de la référence sociale de l'époque racontée.

2- Il nous semble nécessaire de souligner que la sociocritique en tant que science traitant du texte littéraire remonte loin dans l'histoire, c'est Madame de Staël qui, en 1800, s'y tente la première⁷³ dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, en effet, cette dernière s'adonne à une première approche de la sociocritique dans sa tentative de vouloir établir un lien entre la littérature et les différentes institutions sociales de l'époque, elle voulut, en fait,

⁷² Balzac, Honoré de (1842), « L'avant-propos de la Comédie humaine », éditions eBooksFrance [en ligne] http://www.argotheme.com/balzac_avant-propos_de_la_comedie_humaine.pdf (consulté le 18 juillet 2011).

⁷³ Cité par Bonzalé Hervé Sakoum dans *Analyse sociocritique de Relato de un naufrago et de Noticia de un Secuestro*, Thèse unique en cotutelle pour l'obtention de grade de docteur de l'université de Cocody (Cote d'Ivoire), docteur de l'université de Limoges, soutenue à Abidjan, le 18 avril 2009, p.45. [en ligne] <http://epublications.unilim.fr/theses/2009/sakoum-herve/sakoum-herve.pdf> (consulté le 19 juillet 2011).

mettre en évidence toute l'incidence qu'exerçaient la littérature et la société l'une sur l'autre.

3-La sociocritique telle que nous la connaissons actuellement doit sa paternité à Claude Duchet qui, en 1971, introduit ce terme dans un manifeste de la sociocritique qui prendra le nom de « Pour une socio-critique ou variations sur incipit »⁷⁴, l'article inaugure le premier numéro de la revue *Littérature*⁷⁵.

• Outils théoriques de Claude Duchet

Afin de lire la socialité des œuvres et de rendre compte de la manière par laquelle le social est textualisé, Duchet propose de nouveaux outils conceptuels qui permettent de suivre de près le déploiement de la société dans l'œuvre littéraire.

D'abord, Duchet invente deux univers parallèles au texte qui cohabitent l'un à côté de l'autre. Ces deux univers détermineront toute la socialité du texte : Au texte va être suppléé le sociotexte⁷⁶ auquel seront annexés le hors-texte et le co-texte.

-Le hors-texte constitue l'univers de références duquel l'œuvre puisera son essence à partir du discours social, et qu'elle reformulera dans ses contenus. Il représente toutes les données historiques et sociales qui auront précédé l'œuvre. La connaissance du hors-texte influencera considérablement la lecture, selon Régine Robin, « *Le hors-texte dessine cet espace de connivence, de savoirs entre le texte et le lecteur qui va permettre à la production du sens de pouvoir de négocier, se gérer*⁷⁷ ». Ce qui signifie que, c'est en corrélation avec le hors-texte que le lecteur va avoir la

⁷⁴ Disponible en ligne à l'adresse http://www.sociocritique.com/fr/pdf/Duchet_poursc.pdf

⁷⁵ La revue *Littérature* correspond à la revue du département de Français du centre expérimental de Vincennes.

⁷⁶ Hurley, Robert, Beaude, Pierre Marie. *Poétique du divin*. Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 107.

⁷⁷ Robin, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » in R. Amossy, *La politique du texte enjeux sociocritiques*. Trad. J. Neefs, M-C. Ropars. Presses Universitaires de Lille. Septentrion, 1995, p. 104.

possibilité de réguler sa conception du texte, le hors-texte constituera une base de références au lecteur qu'il pourra utiliser comme pierre d'assise dans l'élaboration du sens.

- Duchet propose le co-texte qu'il définit comme étant : « *Tout ce qui tient au texte, fait corps avec lui, ce qui vient avec lui.* »⁷⁸ Le co-texte va, ainsi, désigner toutes les circonstances sociales et historiques qui naîtront avec l'œuvre, l'accompagneront tout au long de son élaboration et jusqu'à sa soumission à la lecture. Nous dirons que si le hors-texte nomme toutes les conditions qui préexistent au texte et qui représentent un déjà-là, le co-texte nomme lui, toutes les conditions qui éclosent avec le texte et qui le suivront de bout en bout de son existence. Le co-texte représente les circonstances et les réactions immanentes à la mise en texte du social (l'écriture) et à la prise en conscience de son activité sociogrammatique (la lecture).

Ensuite, Duchet introduit la notion de sociogramme qu'il définit comme étant : « *un ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel.* »⁷⁹ Il représente le discours social (de la société réelle) tel qu'il est reproduit dans le texte. Tant de thèmes et de sujets faisant les conversations du réel vont ainsi réapparaître reformulés dans le texte littéraire. Le sociogramme consiste à relever et à analyser toutes les manipulations discursives de la société dans le produit imaginaire du texte. Son utilité en tant qu'outil théorique d'analyse réside dans le fait qu'il permette de recenser toutes les médiations existant entre le discours social et l'œuvre littéraire. Il donne le pouvoir d'étudier les différents processus de textualisation du social et d'expliquer les moyens par lesquels le discours se transforme en mots et se voit ainsi inscrit dans le texte.

Le sociogramme est la conceptualisation de la médiation qui existe entre la société de référence (réelle) et la société imaginaire (celle de l'œuvre), il éclot dans le hors-texte à partir duquel, il empruntera tout son contenu, mais, ne s'y développe pas, il ne le fait qu'une fois l'écriture du texte commencée, c'est-à-dire une fois le social

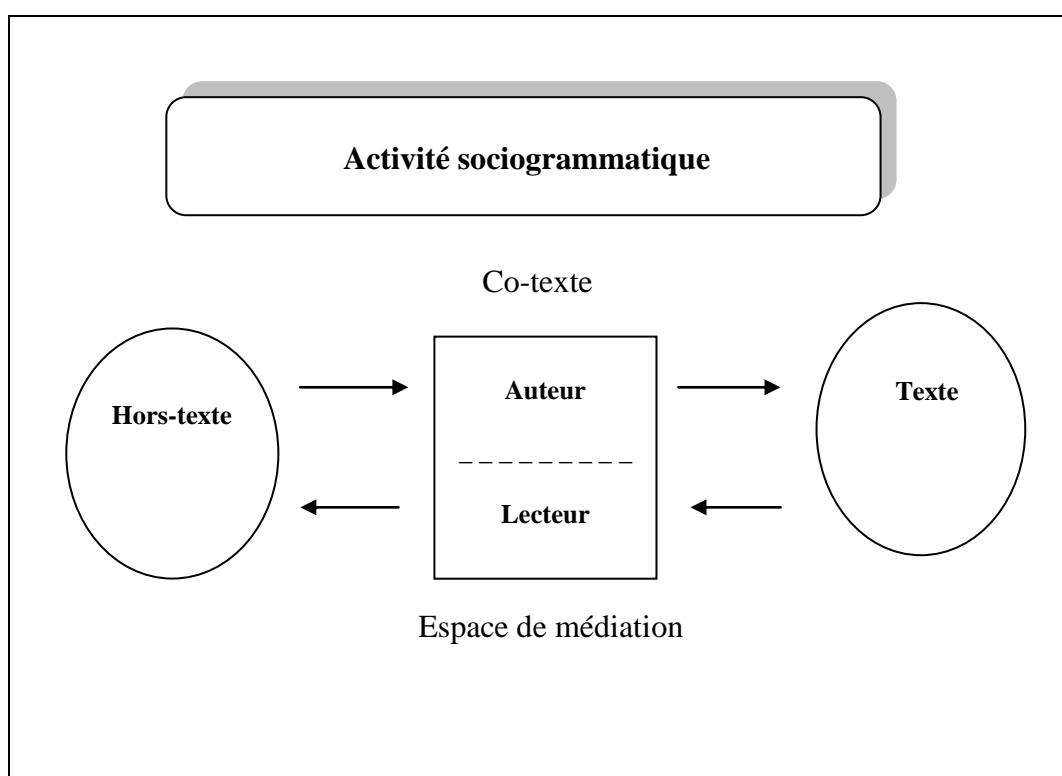
⁷⁸ Duchet, Claude, Tournier, Isabelle, « sociocritique », in Béatrice Didier (sous la direction de). *Le Dictionnaire universel des littératures*, vol. 3. Paris : P.U.F, 1994.

⁷⁹ *Ibid.*

textualisé, le sociogramme progressera ensuite vers la lecture d'où, il prendra forme chez le lecteur.

Régine Robin dira que le sociogramme est « *constitutif de l'imaginaire social*⁸⁰ ». Dans ce sens qu'il représente les moments de conversion du discours social (référenciel) en un discours littéraire (imaginaire). Cette conversion peut s'exercer de deux manières différentes : Soit le sociogramme reproduit, dans toute son authenticité le discours social, soit il en donne une version différente voire opposée.

Le suivant schéma explique l'étalement de l'activité sociogrammatique :



Source : Hurley, Robert, Beade, Pierre Marie, « Le sociogramme du divin dans *Lucie ou un midi en novembre* de Fernand Ouellette », tiré de, *Poétique du divin*, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 107.

⁸⁰ Robin, Régine, *op.cit.*, p. 107.

2-2- Lecture de la socialité et symboles

L'interprétation des symboles sous l'égide de la sociocritique nous permettra de voir comment l'œuvre, voire l'auteur aurait mis les symboles au service d'une reproduction imaginaire de la société ? Ou encore, d'expliquer comment le texte, par le biais des symboles se serait reformulé la société dont son auteur en aurait une vision précise ?

Pour Goldman l'œuvre littéraire exprime une vision du monde⁸¹, or cette vision est conditionnée par l'auteur de l'œuvre et le groupe social dans lequel elle aurait été conçue. Goldman affirme que : « *toute création culturelle est à la fois un phénomène individuel et social et s'insère dans les structures constituées par la personnalité du créateur et le groupe social dans lequel ont été élaborées les catégories mentales qui la structurent.* »⁸² Ceci dit, la production littéraire n'est pas une création ex nihilo mais puise toutes ses raisons d'être de son auteur lui-même et du contexte social inhérent à sa production.

Une œuvre littéraire renvoie également à un besoin ou à une nécessité sociale, nous dirons en ce sens, que l'œuvre provient et revient à la société, dans la mesure où, elle tire toute sa problématique de la société dont elle se charge elle-même de communiquer. Duchet dira à ce sujet : « *Il n'est point de fiction qui n'ait de compte à rendre au réel, qui ne rende compte du réel, pas de roman qui ne renvoie à son dehors, en lui inscrit.* »⁸³ D'où, nous aboutirons à formuler le postulat suivant : nous ne pourrions suivre l'étalement social dans l'œuvre, sans cerner au préalable, l'environnement géographique, historique et social dans lequel l'œuvre aurait vu le jour, un environnement, apparaissant lui-même dans le contenu de l'œuvre en question.

Si l'œuvre littéraire est censée reproduire la société dans sa fiction, comment *Syngué sabour pierre de patience* abrite-t-elle le social dans ses entrailles ?

⁸¹ Goldman, Lucien. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans « les pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 1976, p. 28.

⁸² *Id.*, *Marxisme et sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1970, p. 27.

⁸³ Duchet, Claude, « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », *Roman et société*. Publications de la société d'histoire littéraire de la France. Paris : Colin, 1973, p. 64.

La véritable Question sera de savoir : Quel enseignement de la société, les symboles de *Syngué sabour Pierre de patience* sont-ils supposés nous faire ?

Notre travail sera double, puisqu'il consistera d'une part, à étudier les sociogrammes qui circulent en médiation entre le réel et le fictif, et d'autre part, d'expliquer comment les symboles (du texte) prennent en main toute la manifestation de ces sociogrammes dans le roman.

Notre méthode et les outils théoriques auxquels nous aurons recours ainsi esquissés, nous pourrons à présent, passer à leur application proprement-dite sur notre corpus.

- **Hors-texte de *Syngué sabour Pierre de patience***

Nous proposons, dans ce qui suivra, de mettre en avant les conditions dans lesquelles, Atiq Rahimi se serait forgé en tant qu'individu social et en tant que qu'écrivain, des conditions, dont notre corpus sera incontestablement tributaire. Corollairement, nous situerons l'œuvre dans son milieu d'origine.

Afin de placer à juste titre le roman dans son cadre historico-géographique, nous nous en tiendrons aux quelques indices que proposent le texte.

Sur le plan géographique : Compte tenu du seul indice spatial que propose le texte « *Quelque part en Afghanistan ou ailleurs* » (11), nous pouvons supposer que le récit se déroule dans une ville d'Afghanistan, de ce fait, nous situerons les faits du roman comme se déroulant dans ce pays et par conséquent, les effets du hors-texte auxquels nous nous intéresserons seront ceux de l'Afghanistan.

Sur le plan historique : Les scènes de guerres décrites dans le récit, les bruits de bombardements qui y sont évoqués, les personnages (le mari blessé par balle, les soldats, le mollah), l'évocation de la guerre fratricide, nous permettent de situer les

événements dans la période de la guerre civile qui suivra incessamment le retraitement des forces soviétiques du pays, cette période correspond à la fin des années quatre-vingt et les débuts des années quatre-vingt-dix. Lors de son monologue la femme déclare :

Il était fier de toi quand tu te battais pour la liberté... C'est après cette libération qu'il a commencé à te haïr... Lorsque vous ne vous battiez plus que pour le pouvoir (70).

• Conditions historico-géographiques

Situé au carrefour du Proche-Orient et de l'Asie, l'Afghanistan occupe une place géographiquement stratégique puisqu'il constitue un point de jonction entre l'Iran, la Chine, l'Inde et le Pakistan. Cet atout géographique lui vaudra la convoitise de plusieurs nations tout au long de son histoire.

En effet, l'histoire de ce pays demeure intrinsèquement liée à la guerre, l'Afghanistan fut un terrain de bataille pendant plusieurs siècles, il en restera marqué à jamais, depuis la conquête d'Alexandre le Grand (330 av. J.-C), aux invasions des Huns (IV^e siècle de notre ère), des Arabes (651), des Turcs (980), des Moghols (1221), des Iraniens (début du XVIII^e siècle), des Britanniques (1838), des Soviétiques (1979) et enfin des Américains (2001), le pays se voit perdu dans un tourbillon de guerre. Ces différentes incursions se répercuteront à tour de rôle sur la composition ethnique, linguistique et religieuse de l'Afghanistan.⁸⁴

À ces guerres entre nations viennent s'ajouter des guerres civiles entre les différents groupes ethniques afghans d'un côté, et entre les islamistes libéraux et radicaux d'un autre. En effet, après le retraitement des Soviétiques du territoire afghan en 1989, des islamistes s'étaient révoltés contre le gouvernement communiste qu'ils avaient jugé trop libérale et anti-lois islamiques. En 1994, naît le taliban, un mouvement islamique radical, les talibans prennent les commandes du pays en 1996,

⁸⁴ Balland, Daniel *et al.*, « Afghanistan », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afghanistan/> (consulté le 20 juillet 2011).

et y instaurent un système religieux des plus radical où l'application de la *charia* est très rigoureuse⁸⁵. Les mollahs du taliban mettent en place un code intérieur très strict duquel les interdictions et les châtements représentent l'essentiel⁸⁶. La discrimination de la femme et sa marginalisation caractérisent particulièrement leur règne, ces derniers vont exiger sous peine de mort aux femmes de : - Porter obligatoirement le *chadri*⁸⁷ ou la *burqa* - Ne plus exercer aucune pratique professionnelle - Ne plus fréquenter les écoles, seules les filles de moins de neuf ans peuvent avoir une éducation religieuse - Ne pas sortir sans-être accompagnée d'un *muhrim* (membre masculin de la famille) - Interdiction de recevoir des soins médicaux de la part de médecins ou infirmiers hommes. Toute enfreigne à ces lois entrainerait la femme et sa famille à des châtements qui vont de l'insulte, au fouet, à la lapidation en enfin à la mort.⁸⁸

Sous l'emprise de ces milices d'intégristes islamistes, les femmes vont subir les conséquences des lois discriminatoires appliquées à leur égard ; en effet, le régime mettra en place la loi du *purdah* qui consiste à maintenir les femmes prisonnières à l'intérieur de leurs maisons, cette réclusion sociale les astreindra à une effroyable oppression visant à les mettre sous une totale tutelle masculine où, elles n'auront pour rôle que l'assouvissement des pulsions sexuelles de ces hommes, elles constitueront pour ainsi dire, de véritables objets sexuels vivants⁸⁹.

Afin d'instaurer dans sa totalité leur terreur, les talibans crée le ministère de la répression du vice et de la promotion de la vertu qui, représenté dans les rues par des patrouilles guettant les réfractaires va engendrer un climat de peur et de terreur duquel, les afghans souffriront longuement. Les patrouilles du dit-ministère vont à la

⁸⁵ Bachelier, Eric. *L'Afghanistan en guerre : la fin du grand jeu soviétique*. Presses universitaires de Lyon, coll. « Conflits contemporains », dirigé par Chantal Antier, 1992, p. 109.

⁸⁶ « Les seize commandements des talibans », *Les nouvelles d'Afghanistan*, n° 76, 1^{er} trimestre 1997. Article traduit à partir de la liste originale des commandements des talibans.

⁸⁷ Tenue traditionnelle afghane constituant un voile intégral avec un grillage devant les yeux.

⁸⁸ Archambeaud, Gaït. *Le principe d'Égalité et la constitution de l'Afghanistan de janvier 2004*. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 29.

⁸⁹ Denis, Evelyne. *Afghanistan bleu, Récit d'une touriste en Afghanistan*. Paris : Publibook, 2007, p.14.

chasse des personnes qui ne se soumettent pas aux lois, des séances de lapidation ou d'exécution publiques ayant pour objectif de dissuader toute tentative de rébellion ou de révolte sont quotidiennement organisées.

Cette atmosphère de terreur affectera tout le peuple afghan mais, ce sont précisément les femmes qui en subiront les plus lourdes sanctions. Les Afghanes vont mener une vie particulièrement douloureuse à cause d'une constante crainte des violences infligées par les hommes.⁹⁰

Ces guerres vont faire des millions de victimes entre morts, blessés, veuves, orphelins et réfugiés. Le HCR (Haut Commissariat des Réfugiés) dénombrait 6.1 millions de réfugiés en 1989, 6.2 millions de réfugiés en 1990, 4.4 millions en 1993, 2,7 millions en 1997 répartis entre l'Iran, le Pakistan et l'Inde. Ces statistiques placent les afghans en première position de réfugiés dans le monde.⁹¹

C'est dans ces mêmes conditions qu'évoluera l'auteur du roman, né en 1962, Atiq Rahimi aura vécu sous l'oppression soviétique d'abord, et aura côtoyer les horreurs infligées par la guerre civile ensuite.⁹²

À l'instar de ces millions d'Afghans, Atiq Rahimi a été contraint à l'exil et à chercher refuge dans un pays autre que le sien. En effet, après l'arrestation et l'emprisonnement de son père suite au coup d'état de 1973, Atiq Rahimi devra prendre la fuite pour l'Inde, dès son plus jeune âge (11ans), faute de visa, le jeune garçon est obligé de rentrer en Afghanistan.

En 1984, voyant l'état de son pays se détériorer de pire en pire, Rahimi fuit son pays pour le Pakistan, il y séjournera un an, puis, demandera l'exil politique à la France qu'il rejoindra dès 1985. L'auteur vit depuis, à Rouen.

⁹⁰ Samson, Florence. *Questions contemporaines. Objet de la gent masculine et des diktats sociétaux*. Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 98-99.

⁹¹ HCR (Haut Commissariat des nations unies pour les réfugiés), « Le plus fort contingent de réfugiés de la planète », in *Réfugiés*, n°108, II, 1997, p. 5.

⁹² Bret, Jean-Paul (comp.), « Pierre de Patience », in *Exils-créations, quels passages ? : Actes du colloque : villes, voyages, voyageurs* (octobre 2008). Paris : L'Harmattan, 2009, p. 10.

C'est ce hors-texte jalonné de guerre, de terreur et d'exil qui aura favorisé l'écriture du roman *Syngué sabour Pierre de patience*. C'est ce hors-texte encore qui, favorisera l'apparition des sociogrammes de la guerre, de la religion, de l'oppression et du mutisme dans le discours social de l'Afghanistan.

Nous choisissons d'étudier trois sociogrammes : Le sociogramme de l'oppression et le sociogramme de la guerre qui, aboutiront par la suite à un autre sociogramme, celui du silence comme conséquence infaillible des deux premiers. Notre étude déterminera la manière avec laquelle, ces sociogrammes configurent leurs thématiques dans le texte, grâce aux symboles que nous avons préalablement relevés.

Nous considérons le tableau ci-dessous comme la répartition des symboles observés, selon leur attachement à l'un des sociogrammes sélectionnés.

	Sociogramme de l'oppression	Sociogramme de la guerre	Sociogramme du silence
Au niveau syntagmatique	<ul style="list-style-type: none"> -Le chapelet. -Le Coran. -L'appel à la prière. -Le sang -La plume de paon (marque page). -Le souffle de l'homme. 	<ul style="list-style-type: none"> -Le sang. -Le corps blessé de l'homme. 	<ul style="list-style-type: none"> -Le rideau aux motifs d'oiseaux migrateurs. -La pierre de patience.
Au niveau paradigmatique	<ul style="list-style-type: none"> -L'anonymat de la femme. -Omniprésence de l'homme dans le récit. - Un espace clos : la chambre 		

2-2-1- Sociogramme de l'oppression

L'histoire de l'Afghanistan rend inévitable le fait d'aborder le sociogramme de l'oppression dans le discours social afghan des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. La naissance de plusieurs groupes islamiques radicaux, l'avènement du taliban au pouvoir, l'établissement d'un gouvernement islamique strict, la mise en œuvre d'un code appliquant fanatiquement la *charia*, vont vite faire état de réels constituants décisifs du vécu en Afghanistan, les manifestations discursives vont être considérablement imprégnées de ce sociogramme et en feront un thème principal. La fiction et plus précisément, notre corpus *Syngué sabour Pierre de patience* réinscrit ce sociogramme et le rethématise dans son contenu. Les personnages, le temps, l'espace, représenteront chacun un lieu de reconfiguration du sociogramme de l'oppression au sein du roman.

• La symbolique des personnages

L'héroïne « la femme » vit sous l'oppression, son statut, ses actions et ses propos en sont manifestement caractérisés. Le récit fait par ce personnage nous plonge dans un univers où, tout semble venir d'un autre ordre que celui que nous connaissons. Le personnage de « la femme » donne l'impression d'être tombé d'un ailleurs, ressemblant bien, à celui que le taliban a réservé (pour leur propre service) aux femmes sous le nom de la religion :

« La femme » est contrainte à réguler sa vie selon deux modes : Celui de la religion et celui de l'homme (le mâle). Toute son existence a l'air de se mouvoir autour de ces deux principes.

D'abord, « la femme » est un personnage astreint à vivre dans l'anonymat puisqu'elle n'a aucune identité, aucun nom. Sans cesse, elle sera nommée « la femme »⁹³ sans plus. Son nom n'a peut-être pas d'importance ou que simplement un nom ne différencierait en rien la condition d'une personne opprimée ; que ce soit elle ou une autre ça restera toujours « la femme », une femme, la soumise, l'oubliée, toutes pareilles, partageant le même calvaire de l'exclusion. C'est ce statut perdu, cet

⁹³ Nous choisissons de mettre les noms de personnage « la femme », « l'homme », entre guillemets car ils ne possèdent pas de noms propres, ceci nous permettra de les différencier des noms génériques.

effacement social, c'est cette réduction au néant qui, symbolise toute l'existence de la femme dans ce pays. Fidèlement, l'image que reflète le personnage « la femme », résume dans sa totalité la marginalisation et l'abnégation dans lesquelles vit la femme en Afghanistan. L'auteur a choisi de mettre en avant de la scène « la femme », elle est là, elle veille sur son mari, le soigne, lui parle, sans pour autant la nommer. Rahimi crée un personnage duquel, il ne propose qu'une référence générale (la femme) pour représenter toutes les Afghanes qui, sous un système radical, masculin, révoquant toute participation de la femme dans la société, les condamne à vivre dans le reniement. L'anonymat de « la femme » dans le roman représente la réclusion de la femme au sein de la société afghane. En omettant de lui donner un nom, l'auteur symbolise l'état d'insignifiance réservé aux femmes sous les talibans, il représente la position avilissante des femmes en Afghanistan par la non-attribution d'identité à l'héroïne.

Cette minimisation est infligée aux femmes par la gent masculine, dans la vie (dans un pays pareil à l'Afghanistan) comme dans la fiction ; une femme n'est que l'esclave de son homme, elle a le devoir de le servir et de le préserver de tout effort ou désappointement.

La vie de l'héroïne témoigne de cet asservissement et de cette infinie dépendance à l'égard des hommes. « La femme » ne va être qu'un accessoire sexuel de l'homme, c'est un bout de chair qui lui procure du plaisir et qui lui permet de se dégager de ses frustrations en le maltraitant et en lui infligeant les pires sévices. Consciente de son malheureux état, elle s'écrie dans le récit de ses souvenirs: « *Pour me demander de me couvrir, tu criais : Cache ta viande ! En effet, je n'étais qu'un morceau de viande...Rien que pour la déchirer, la faire saigner !* » (130).

Elle-même est convaincue de son infériorité par rapport au mâle, elle est persuadée qu'elle n'existe que pour lui procurer du plaisir, et qu'il relevait de sa nature-même de femme de se consacrer à son bien-être à lui, certaine que la jouissance ne pouvait être que masculine, elle s'était dit : « *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 différence. Vous les hommes, vous jouissez, et nous les femmes, nous nous en réjouissons. Cela me suffisait* » (123).

Dans cette atmosphère de contrainte masculine, une femme se doit de garantir la reproduction, elle est dans l'obligation d'assurer une progéniture à l'homme, « *faire des enfants* », c'est là, sa principale fonction, faute de quoi, elle ne servirait à rien et serait bonne à se laisser mourir. Se rappelant de sa tante chassée par son mari car elle n'était capable d'enfanter, « la femme » raconte : « *Ma tante n'a pas pu enfanter pour lui. Je dis bien pour lui, car c'est ce que vous les hommes, avez dans la tête. Bref, ma tante était stérile. Autrement dit : bonne à rien* » (102).

Pire encore, la crainte de se retrouver répudiée par son mari, reniée par sa famille comme sa tante, mènera « la femme » à chercher impérativement un moyen de donner naissance à un enfant quitte à commettre l'adultère. En effet, se rendant compte du risque qu'elle encourait après deux ans de mariage sans enfants, l'héroïne eut recours dans une ultime tentative à avoir une relation sexuelle hors-mariage dans le but de tomber enceinte, ce qui arriva puisque finalement, c'était le mari qui était stérile. Cette absurdité n'est pas le résultat d'un amour envers « l'homme », mais c'est bien la peur de se retrouver seule, démunie et sans ressources qui animait cette action. « La femme » craignait de se retrouver mendier dans les rues ou se prostituer comme la tante, elle savait qu'elle n'avait de raison d'être sans un mari, sans homme.

Elle se justifie :

« *Mais tout ce que j'ai fait, c'était pour toi...pour te garder* »
(...) « *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.* » (80).

Si « la femme » se sent aussi minime, aussi démunie face à « l'homme », c'est parce qu'au fond d'elle, cet homme est son dieu, elle doit le servir, le respecter, le vénérer.

En le prenant pour époux, elle s'était convaincue que son homme ressemblait à dieu qui, en dépit de son absence, demeure aimé et vénéré, faisant un pas arrière vers ses souvenirs, elle raconte : « *C'était beau pour une jeune fille de dix-sept-ans de se marier avec un héros. Je me disais : Dieu aussi est absent, pourtant je l'aime, je crois en lui...* » (69).

Et même son état atone ne la dissuade pas du statut divin de son mari, elle y trouve même un lien de ressemblance, elle en dira : « *Regarde-toi, tu es Dieu. Tu existes, et tu ne bouges pas. Tu entends, et tu ne parles pas. Tu vois, et tu n'es pas visible ! Comme Dieu, tu es patient, paralytique* » (152-153).

Pour cet homme-dieu, « la femme » ne pourrait qu'éprouver soumission et allégeance, sa position d'infériorité par rapport à lui l'emmène à tout lui excuser, même en se faisant tuer par son mari, l'épouse ne montre qu'obédience.

Dans une violente scène où l'homme se réveille et s'apprête à achever « la femme », cette dernière s'écrie : « *merci Al –Sabour ! Je suis enfin délivrée de mes souffrances* », et enlance les pieds de l'homme (153-154).

Ensuite, de ses droits élémentaires, l'homme privera cette « femme »; sa vie ne lui appartient pas, mais appartient à « l'homme » le mari. C'est premièrement à sa respiration qu'elle devra céder, elle n'a pas le droit de respirer comme elle l'entend, mais, elle se voit obligée de substituer le souffle du mari mourant à sa respiration, elle apprendra à respirer à la même cadence que lui puisque tout compte fait, elle n'a de raison d'être sans lui. Depuis que « l'homme » est blessé, l'épouse cesse de vivre, de respirer et ne vit plus, que pour lui. Le fait qu'elle ait régulé sa respiration au souffle de son mari, symbolise ô combien sa vie est banale par rapport à celle de « l'homme », ça représente également le degré de dépendance qui la lie fatalement à cet homme. Dans son monologue avec le corps inerte du mari, elle déclare :

« *Seize jours que je vis au rythme de ton souffle.* » *Agressive.*
« *Seize jours que je respire avec toi.* »... « *Même si je n'ai pas la main sur ta poitrine, je peux maintenant respirer comme toi.* » (20).

Nul besoin d'être à ses côtés pour respirer comme lui, elle s'était d'emblée, corps et âme consacrée à lui, quand elle était ailleurs qu'à son chevet, elle comptait en elle le nombre de souffles qu'il ferait en son absence, un sentiment d'omniprésence de « l'homme » dans la vie de l'épouse est créé par cet étrange substitution, ainsi, nous l'entendrons dire : « *Je peux même te dire qu'en mon absence, tu as respiré trente-trois fois.* » Elle s'accroupit. « *Et même là, en ce moment, lorsque je te parle, je peux compter tes souffles.* » (21).

Ce dévouement envers « l'homme » a pour origine le sentiment de « la femme » d'être coupable, elle est seule responsable de ce qui arrive autour d'elle, si le mari ne se rétablit pas, c'est de sa faute à elle, s'il reste cloué au lit aussi longtemps, c'est qu'elle a sans doute failli quelque part, continuellement réprimandée par sa famille, par son mari et par le mollah, elle se convint de sa culpabilité, c'est ce que ne cesse de lui répéter le mollah : « *...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 !* », dira-t-elle (22).

Et comme pour justifier son tort, elle ajoute en s'adressant au corps inerte de son mari : « *Mais toi, tu es témoin. Tu sais que je ne vis que pour toi, auprès de toi, avec ton souffle !* » (22).

Sa culpabilité l'oblige à souffrir à la place de « l'homme », lui est fort, infaillible, il est maître, il a raison, rien ne l'atteint, pas même la douleur procurée par cette balle logée dans sa nuque, en appuyant sur la blessure de son mari, « la femme » s'étonne : « *Tu ne souffres même pas ?!* » (34). De cette souffrance, « l'homme » a toujours été préservé car « la femme » est son souffre-douleur, elle est apte à encourir tous les maux à sa place, elle s'exclame : « *Tu ne souffres jamais ! Tu n'as jamais souffert ! Jamais !* »... « *Même blessé, tu es épargné par la souffrance.* »... « *Et c'est à moi d'en pâtir ! C'est à moi d'en pleurer !* » (34).

Si elle souffre à sa place, c'est pour compenser son tort commis depuis l'aube de l'existence, elle est coupable du pêcher originelle qu'Eve a contribué à commettre, n'est-ce pas elle qui incita Adam à commettre l'interdit ? Ne revient-il pas à ses descendantes de rendre justice à l'homme en se sacrifiant à lui ?

En fait, « la femme » représente toutes les femmes qui, accusées d'avoir enfreint, doivent payer de leur existence et se sacrifier pour dédommager du mal qu'elles auraient causé à l'homme, c'est ce que « la femme » sait profondément, elle explique : « *...ce que je fais, c'est la voix d'en haut qui me le dicte, que c'est elle qui me guide. Cette voix qui émerge de ma gorge, c'est la voix enfouie depuis des milliers d'années.* » (147).

C'est le personnage de « la femme » inconnue, coupable, négligée, martyrisée, forcée, contrainte, effacée, oubliée, réduite au néant qui, symbolise toutes ces afghanes, martyrs de l'homme qui, sous l'ordre des talibans ne prennent part à la vie qu'en se servant de leurs corps comme lieu du défoulement sexuel de l'homme ou encore comme matrice de son enfant.

Le don du souffle, représente le sacrifice que, la femme doit faire pour satisfaire l'homme, en substituant le souffle de « l'homme » à son propre souffle, l'épouse fait don de son âme et de sa vie à son mari. Cet acte symbolise toute la soumission de la femme à l'homme et rend perceptible le degré du dévouement et de l'abnégation féminins face à celui de la domination masculine.

Outre son attachement au mari, « la femme » semble très attachée à la pratique de la religion, continuellement, nous la verrons prier, égrener son chapelet et réciter l'un des noms de dieu. La prière va prendre l'accent d'un emploi cyclique dans le récit, l'héroïne est sans cesse occupée à prononcer un nom de dieu en tirant un par un les quatre-vingt-dix-neuf grains du chapelet, ce n'est que la prière qui entrave cette pratique devenue machinale :

Un long silence. Presque cinq tours de chapelet. Cinq tours durant lesquels la femme reste colée contre le mur, les yeux fermés. C'est l'appel à la prière de midi qui l'arrache de sa torpeur. Elle prend le petit tapis, le déplie et l'étale par terre. Entame la prière (22-23).

Tel un refrain, ces actions vont se répéter dans le récit, il n'est pas étonnant de rencontrer constamment la réplique suivante :

Elle prend le petit tapis, le déplie et l'étale par terre. La prière du matin faite, elle demeure assise, prend le Coran, l'ouvre à la page marquée d'une plume de paon qu'elle enlève et garde dans la main droite. Avec sa main gauche, elle égrene le chapelet. Après la lecture de quelques versets, elle glisse la plume, referme le Coran... (32-33).

Cependant, ce grand attachement à la religion semble-être forcé, il ne relève pas de la propre conviction des personnages, mais a bien l'allure d'une pratique obligée, plusieurs manifestations en font preuve.

Exaspérée par l'obligation de devoir tout le temps réciter et prier, la femme s'exclame : « *Je n'en peux plus... »* Abattue. « *Du matin au soir, réciter sans arrêt les noms de Dieu, je n'en peux plus !* » (20). Son invocation de dieu ressemble bien plus à une ennuyeuse litanie qu'à autre chose.

Lassée de ses impératifs, elle se désole : « *Je n'ai plus le courage de réciter les noms de Dieu... Dieu soit loué...il te sauvera. Sans moi. Sans mes prières...il le doit* » (36).

Ras le bol du mollah qui s'obstine à tout expliquer et à tout résoudre par la religion, elle ajoute en récriminant :

« C'est tellement facile de dire qu'il faut réciter quatre-vingt-dix-neuf fois par jour l'un des quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu...Et cela pendant quatre-vingt-dix-neuf jours ! Mais ce crétin de mollah ne sait pas ce que c'est d'être seule avec un homme qui... » (22).

D'ailleurs, elle le hait ce mollah, elle le nommera toujours « le crétin ».

Voyant son récit interrompu par l'appel à la prière elle rouspète : « *Mais déjà, de quoi est-ce que je te parlais avant que ce crétin de mollah ne braie ?* » (101).

Elle le hait car il représente cette religion de contrainte, c'est lui qui l'oblige à faire la prière, c'est lui encore qui a exigé d'elle de réciter les noms de dieu à longueur de journée et c'est lui qui la blâme à chacune de leur rencontre pour s'être mal conduite envers son mari ou pour avoir mal accompli la prière. Voulant se débarrasser de ces obligations, elle lui mentira en prétextant qu'elle a ses règles, elle confie à son mari : « *Tout à l'heure, c'était le mollah. Il est venu pour notre séance de prière. Je lui confiais que depuis hier j'étais devenue impure, que j'avais mes règles (...) bien sûr, je lui ai menti* » (41-42), s'étant délivrée grâce à ce mensonge de ses contraintes, elle se passe volontiers de la prière et du chapelet, ce mensonge fera en sorte qu' :

Elle ne reste pas auprès de son homme.

Elle ne met plus sa main droite sur la poitrine de son homme.

Elle n'égrène plus le chapelet noir au rythme de la respiration de son homme.

Elle s'en va.

Elle ne repasse qu'avec l'appel à la prière de midi, non pas pour reprendre le petit tapis, le déplier, l'étaler par terre et faire sa prière (39).

Le mollah lui-même, n'est pas vraiment pieux, alors qu'il est censé représenter sagesse et dévouement religieux, il n'hésite pas à raccourcir la prière pour échapper à la pluie : « *La voix du mollah, récitant les versets du Coran pour l'enterrement, s'efface sous la pluie. Le mollah élève le ton, accélère la prière pour en finir au plus vite* » (89). Lui aussi n'est pas tout à fait consentant, il vit sous la peur, il a peur d'être tué, nous le percevons à travers les propos de « la femme » dans ce qui suit : « *Le mollah ne viendra pas aujourd'hui* », dit-elle avec un certain soulagement. « *Il a peur des balles perdues. Il est aussi lâche que tes frères* » (28).

Nous apprendrons aussi que le mollah n'a pas toujours été aussi arrogant, pas aussi fanatique, mais qu'il était bien moins hostile, c'est la guerre civile qui le fit changer.

Parlant du mollah, « la femme » raconte : « *Avant il n'était pas comme ça, on pouvait plaisanter avec lui. Mais depuis que vous avez proclamé cette nouvelle loi dans le pays, lui aussi a changé. Il a peur le pauvre* » (41).

Cette loi est celle du *djihad* à laquelle, des milliers d'Afghans seront amenés à participer afin d'assurer la prise du pouvoir aux partis islamistes, contraints à s'engager dans des milices terroristes, c'est contre leurs frères qu'ils prendront les armes, Ramazan Bachardoust (ancien ministre du plan en Afghanistan) explique que : « *Les partis islamiques, étrangers à la société et au peuple afghan, qui ont fait le « jihad » pour la conquête du pouvoir politique ne l'auraient donc pas fait pour Dieu mais pour les postes présidentiels et ministériels. C'est pourquoi ils se sont*

battus à mort dès 1992, pour occuper et conserver le pouvoir [...] sa foi soit utilisée comme instrument pour satisfaire les intérêts d'hommes sans foi, ni loi. »⁹⁴ Et c'est également, cette même loi qui alimente toute la peur du mollah qui, contraint à faire l'appel au *djihad* lors de son prêche, le fait d'un ton caractérisé par la crainte :

Après l'appel à la prière (...) Il s'arrête et reprend très vite avec une voix apeurée : Chers fidèles, comme je vous l'ai toujours indiqué, le mercredi est un jour où, selon les hadith de notre Prophète, le plus noble, il ne convient ni de pratiquer la saignée, ni de donner, ni de recevoir. Cependant, l'un des hadith, rapporté par Ibn Younès, dit que lors du Djihad on peut y avoir recours. Aujourd'hui, votre frère, le vénérable Commandant, vous munit d'armes pour que vous défendiez votre honneur, votre sang, votre tribu ! »

Dans la rue, les hommes s'époumonent : « Allah-o Akbar ! » Ils courent. « Allah-o Akbar ! » Leurs voix s'éloignent, « Allah-o ... », et s'approchent de la mosquée, raconte le narrateur (39-40).

Autant de personnages vivant sous l'oppression et la terreur créées par un système islamique d'un côté et par la guerre d'un autre, se seront fait entendre dans le roman. Mais, c'est surtout le personnage de « la femme » qui s'en est le plus marqué. C'est la femme afghane humiliée, brutalisée, éteinte qui sera symbolisée dans le roman par la non-identité. C'est aussi cette même femme, esclave de l'homme, totalement pliée à l'autorité masculine qui sera symbolisée par le don du souffle.

⁹⁴ Bachardoust, Ramazan. *Afghanistan : Droit constitutionnel, histoire, régimes politiques et relations diplomatiques depuis 1747*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 337.

• La symbolique du temps

Deux temps vont cohabiter dans le récit : un temps du dehors et un temps du dedans. Le temps est tout aussi affecté par l'omniprésence de « l'homme » le mâle et celle de la religion.

Dehors ce sont les appels à la prière et les prêches du mollah qui rythment le temps. De la chronologie du récit, nous n'aurons comme indices, que le temps qui sépare les appels à la prière ou les prêches du mollah qui correspondent chacune à un jour précis. Si le temps est régi de cette manière, c'est pour exprimer le poids que pèse la religion dans ce pays, importe peu, l'heure, le jour ou l'année, la seule vraie référence demeure la religion. L'héroïne, pas plus que nous, n'a d'informations temporelles que ce que lui apportent les dires du mollah, assise après la prière, elle écoute le prêche du mardi :

« ... et aujourd'hui est un jour de sang, car c'est au cours d'un mardi qu'Eve a perdu, pour la première fois, du sang pourri, que l'un des fils d'Adam a tué son frère, qu'on a tué Grégoire, Zacharie et Yahya – que la paix soit sur eux -, ainsi que les sorciers de Pharaon, Assaya Bent Muzahim, l'épouse de Pharaon, et la génisse des enfants d'Israël.. », explique le mollah (23).

C'est encore le mollah qui, nous dira que c'est un mercredi : *« la voix éraillée du mollah invoque Dieu afin qu'il accorde sa protection aux fidèles du quartier en ce jour de mercredi. »* (39).

À l'intérieur de la chambre, c'est un autre temps que « la femme » s'est créé, c'est celui auquel, elle s'était depuis toujours accoutumée ; pour elle, le temps équivaut à deux priorités : « l'homme » et ses souffles d'une part, et la religion d'une autre.

Les séquences du récit seront, ainsi, séparées par des phrases telles que : *« Après trois tours de chapelet, deux cent soixante-dix souffles, elles sont de retours »* (24), ou : *« En moins de cinq souffles, elle revient avec la lampe-tempête »* (32), tout au long de l'histoire, c'est ce genre d'expressions qui animent le temps et

marquent la durée qui séparent les actions des personnages et notamment celles de l'épouse.

Simultanément aux souffles de son mari, « la femme » égrène un chapelet et récite les noms de dieu ; là voilà qui invoque Dieu : « *« Al-Qahhâr », répète-t-elle. Elle le répète à chaque respiration de l'homme. Et à chaque mot, elle fait glisser entre ses doigts un grain de chapelet.* » (17).

Dans cette chambre, le temps n'est pas ordinaire, pas commun, un temps où il n'est plus questions de mesures temporelles connues mais, où il s'agit d'un ordre différent de références chronologiques. Etrangement, les tours de chapelet, les noms de dieu inscrits sur la page de garde du Coran prennent les rênes du temps et en déterminent la durée.

Le temps est singulièrement pris en charge par des symboles religieux : Ce ne sont plus les jours, les heures et les minutes qui forment le temps, mais, c'est le chapelet noir, le livre saint et les quatre-vingt-dix-neuf noms de dieu qui le régissent dans la vie de cette « femme ».

Dans son monologue, l'héroïne déclare que son temps n'est pas celui que tout le monde connaît : « *Mes journées, je ne les divise plus en heures, et les heures en minutes, et les minutes en secondes...une journée pour moi égale quatre-vingt-dix-neuf tours de chapelet !* », avoue-t-elle (21).

Un souffle correspond à un grain de chapelet, un tour de chapelet correspond à quatre-vingt-dix-neuf souffles de l'homme et quatre-vingt-dix-neuf fois un nom de dieu, quatre-vingt-dix-neuf tours de chapelet correspondait à une journée, voilà comment « la femme » répartissait son temps, aussi compliqué soit-il, elle s'en servait pour organiser sa vie, elle parvint même à prévoir à quel tour de chapelet arriveraient certains évènements futurs, elle calcule :

« Je peux même te dire qu'il reste cinq tours de chapelet avant que le mollah fasse son appel à la prière (...) Au vingtième tour, le porteur d'eau frappera à la porte des voisins. Comme d'habitude, la vieille voisine à la toux rauque sortira pour lui ouvrir la porte. Au trentième, un garçon traversera la rue sur

son vélo (...) Et lorsque j'arriverai au soixante-douzième tour, ce crétin de mollah viendra te rendre visite » (21-22).

Aux tours de chapelet, viennent se suppléer les noms de dieu, depuis que « l'homme » a reçu cette balle, « la femme » implore dieu pour qu'il le guérisse, en suivant les recommandations du mollah, elle récite chaque jour l'un de ces noms. Elle comptera ainsi les jours, en les faisant correspondre à un nom divin. Le récit commence seize jours après l'accident de l'homme, si l'héroïne le sait, c'est parce qu'elle est en train de répéter le seizième nom de dieu : « *Al-Qahhâr, le Dominateur.* » (20). Grâce au classement des noms de dieu inscrit sur la page de garde du Coran, l'héroïne arrive à se situer dans le temps, c'est là, son calendrier, son repère, doutant du nombre de jours qui s'étaient écoulés depuis que son homme était blessé, elle vérifie :

« 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. Elle vérifie. « Seize jours...aujourd'hui c'est le seizième nom de Dieu que je dois citer. Al-Qahhâr, le Dominateur. Voilà, c'es bien ça, le seizième nom... » Pensive. « Seize jours ! » (20).

Puis, c'est à « *Al-Wahhâb, le donateur* » qu'elle s'adresse, *Al-Wahhâb*, dix-septième nom, dix-sept jours que dure son malheur, nombreux seront les noms que nous rencontrerons, l'héroïne invoquera « *Al-Mou'akhir* » (131), « *Al-Jabar* », « *Al-Rahim* » (148) et enfin, elle conclut avec le quatre-vingt-dix-neuvième nom « *Al-Sabour, le Patient* » (152), dernier nom avec lequel, elle achèvera son imploration, mais aussi, avec lequel s'achèvera sa vie et le récit avec.

La perte de la plume de paon, un marque-page que l'héroïne utilisait en lisant le Coran et en citant les noms de dieu constitue un point culminant, le paroxysme de sa souffrance, c'est le moment où la femme perd tout repère et orientation dans le temps puisque le livre sacré était lui-même sa seule référence temporelle.

La manière avec laquelle, des symboles religieux tels que le chapelet, la page de garde où sont inscrits les quatre-vingt-dix-neuf noms de dieu ou les appels à la prière, expriment le temps et le manient, permet de cerner la charge qu'exerce la religion au sein du roman. En effet, si le temps est introduit grâce aux symboles précités (des symboles qui marquent nettement leur attachement à la religion), cela, ne peut que traduire de la présence continuelle de la religion, la vie des personnages se trouve conditionnée par cette donnée, représenter le temps par les tours de chapelets ou par un nom de dieu revient à indiquer l'omniprésence de la religion dans la société, son ancrage est tel, que les personnages en font usage comme unique repère. Pareille au temps, la religion est là, ne pouvant-être arrêtée ni dépassée, elle rythme leurs vies et en constitue l'axe de rotation. Instant par instant, elle gouverne d'une main de fer leurs destinées.

• La symbolique de l'espace

L'héroïne est condamnée à l'emprisonnement, celui de sa maison, de sa chambre, elle demeure enfermée dans cet espace clos où, l'extérieur n'est introduit que par les appels à la prière et par les prêches du mollah. L'unique espace qui accueillera le récit est cet espace barricadé, fermé ; une petite chambre où tout est condamné à l'intériorité, tout est cloîtré, arrêté là-dedans, rien n'échappe, les seules attaches avec le dehors sont apportées par les voix de la religion. Cet enfermement que rien ne vient perturber à part la religion, symbolise l'extrême domination pratiquée sous l'angle de la religion sur les femmes.

2-2-2- Sociogramme de la guerre

La guerre est un élément constitutif primordial dans la vie, en Afghanistan, comme dans le roman ; si le pays n'a jamais connu la paix et qu'il se soit éternellement confondu dans les périples de la guerre, le roman aussi, ne manque pas de montrer l'ampleur de l'ancrage de la guerre dans la vie des personnages.

• La symbolique des personnages

En effet, c'est la guerre qui, point par point, tissera les trames de vie des personnages, leurs existences semblent définitivement s'entrecroiser avec la guerre.

À force d'en pâtir, la guerre devient banale, ordinaire même ; les cadavres, les explosions, les tirs, vont faire partie intégrante de la scène de vie quotidienne des personnages, de telle façon que ces derniers ne soient plus perturbés par les tumultes de la guerre, « la femme », les enfants semblent être habitués à ces horreurs :

Loin, quelque part dans la ville, l'explosion d'une bombe. Violente, elle détruit peut-être quelques maisons, quelques rêves. On riposte. Les répliquent lacèrent le silence pesant de midi, font vibrer les vitres, mais ne réveillent pas les enfants. Elles immobilisent pour un instant – juste deux grains de chapelet (17).

Familiarisée avec les violences de la guerre, « la femme » s'en soucie peu, nous apprendrons que : « Rien ne la détourne de son récit, pas même les coups de feu qui sont tirés non loin de la maison », explique le narrateur (107).

La mort devient futile, les séquences la décrivant sont furtives, ce sont des passages sommaires et rapides qui, racontent par leur brièveté l'amoindrissement et l'indifférence avec lesquels, l'on conçoit la mort : « Au dehors, quelque part, pas très loin, quelqu'un tire une balle. Un autre, plus proche, riposte. Le premier tire une deuxième balle. L'autre ne répond plus » (28).

Les marchands de la mort laissent des cadavres partout, nombreux sont-ils, à tel point qu'on n'arrive à tous les enterrer, ce sont les chiens qui s'en occupent :

Cette nuit, on ne tire pas.

Sous la lumière fade et froide de la lune, les chiens errants aboient dans tous les coins de la ville. Jusqu'à l'aurore.

Ils ont faim.

Ce soir il n'y a pas de cadavres, raconte le narrateur (142).

Abandonnés, gisant dans les rues, c'est la pluie qui nettoiera les corps déchirés des morts :

Le matin.

Il pleut.

Il pleut sur la ville et ses ruines.

Il pleut sur les corps et leurs plaies. (78).

Et même quand les tirs cessent, et que les marchands de la mort prennent une trêve, la guerre se fait toujours sentir, enracinée, omniprésente, elle ne peut que se perpétuer : « *Les armes dorment. Mais la fumée et l'odeur de la poudre prolongent leurs souffles* » (63).

« La femme » encaissera conséquemment les malheurs de la guerre, et en purgera une lourde peine ; elle se mariera avec un combattant depuis toujours absent, elle le côtoiera encore plus absent et pire indifférent, indolent et insensible à son égard, et enfin, elle achèvera sa vie auprès de ce combattant devenu apathique :

« La femme » au sens d'épouse ne le sera effectivement que pendant trois ans au bout de dix ans de mariage (pendant les sept autres années, le mari était parti combattre pour différentes causes). De ce mariage, elle ne retient que des souvenirs d'absence, de contraintes, de solitude et de haine. D'abord, avant-même de se marier, elle en connaîtra l'humiliation et l'oubli. Le mari ne lui était pas destiné au départ, mais à sa sœur cadette, ce n'est qu'une fois cette dernière lui étant refusée qu'on propose *l'autre* (l'héroïne). Les propos de la belle-mère traduisent l'indifférence avec laquelle « la femme » se voit traitée, elle se rappelle : « *Ta mère qui venait chez nous pour demander la main de ma sœur cadette(...) Et ta mère a simplement répondu : Bon, ce n'est pas grave, ça sera elle alors !* » (68).

Une fois demandée en mariage, commence, pour « la femme » le long périple de l'absence :

C'est à l'absence qu'elle sera mariée, puisque le mari est attaché au front, pour se consoler, elle se dira qu'elle se marie à un héros toujours absent, mais ce héros ne sera présent ni aux fiançailles, ni même au mariage. C'est à un héros-absent que sa vie sera liée, un héros qu'elle devra attendre, trois ans durant, dans un lit conjugal vide, elle se remémore :

Pour nous tous, tu n'étais qu'un nom, le Héros ! Et, comme tous les héros, absent ! C'était beau pour une fille de dix-sept ans de se fiancer avec un héros...Bref, ils ont célébré nos fiançailles sans le fiancé ! Ta mère prétendait : C'est bon, la victoire est proche ! Bientôt ce sera la fin de la guerre, la libération, et le retour de mon fils ! Presque un an après, ta mère est revenue. La victoire était encore loin. Alors, elle a dit : C'est périlleux de laisser une jeune fiancée aussi longtemps chez ses parents ! Je devais donc me marier malgré ton absence. Lors de la cérémonie, tu étais présent par ta photo et par ce foutu kanjar que l'on a mis à mon côté, à ta place. Et j'au dû encore t'attendre trois ans. Trois ans (69).

Même de retour, « la femme » se heurte à l'absence et à l'indifférence du mari, le sort de celle-ci est étroitement lié à la guerre puisqu'en fin de compte, elle n'aura été qu'un butin, une offrande au combattant, au héros, elle lui revenait de droit pour le mérite d'être parti combattre au nom de dieu.

« ...Le jour où tu es rentré, le jour où je t'ai vu pour la première fois...Tu t'es assis à côté de moi. Comme si nous nous connaissions...comme si tu me revoyais juste après une brève absence ou comme si j'étais une banale récompense pour ta victoire ! » (71).

Ou encore, elle se retrouve avec un homme qui préfère volontiers son arme à sa femme, indifférent aux trois ans qui l'auront séparé d'elle, lors de leur première rencontre, il demeure désintéressé, absent comme toujours : « *Je te regardais, mais toi, tu avais les yeux rivés je ne sais où ...Et toi, l'air absent, arrogant, tu étais ailleurs* », disait « la femme » (71).

Et là voilà séparée encore de cet homme, rappelé encore une fois au front, six mois après être revenu : « *Et tu as repris les armes. Tu es reparti pour cette guerre fratricide, absurde ! Tu es devenu prétentieux, arrogant, violent !* » (81-82).

Son arrogance, son indifférence envers « la femme » étaient sans doute dues à son éternel statut de combattant, il ne connaissait point la vie que par les armes, toute

l'existence de cet « homme », se confond avec la guerre, une guerre qui n'en finit pas et à laquelle, il participera aux différents épisodes.

Elle ajoute : « ...*Elle est bien vraie, la parole des sages : Il ne faut jamais compter sur celui qui connaît le plaisir des armes !... Les armes deviennent tout pour vous... Vous les hommes ! quand vous avez des armes, vous oubliez vos femmes.* » (71-72).

Pris, par l'engrenage de la guerre, le mari ou « l'homme » en est aussi victime, il a été toute sa vie combattant, d'abord, il combattait contre les soviétiques pour libérer son pays, ensuite, c'est contre ses compatriotes qu'il va combattre mais, pour le pouvoir, pour gagner de l'argent et pour s'enrichir ; les alliés d'antan vont devenir ennemis et s'entretuer pour leurs intérêts. C'est le propre de la guerre civile à laquelle se livreront des milliers d'Afghans dès le renversement du gouvernement communiste en 1992, ainsi, chaque camp se réclamait le droit de s'approprier du territoire et à faire son apanage les ressources du pays⁹⁵.

La femme raconte :

«Ton père (...) 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 que pour le pouvoir.»(70).

À cause de la guerre, cet homme se verra privé de faire part à sa vie. Il sera marié à son insu à une femme qu'il n'a jamais vue et qu'il ne verra que trois ans après.

C'est une balle encore qui le laissera semi-mort, inerte, apathique, sourd, muet, sale, humilié, « l'homme » est un martyr de la guerre, dans la mesure où, c'est à

⁹⁵ Dombrowsky, Patrick, « Le cas de l'Afghanistan », in Pascallon, Pierre (sous la direction de), *Les zones grises dans le monde d'aujourd'hui, le non-droit gangrène-t-il la planète ?*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 233.

l'impuissance qu'elle le condamne. Cette balle, l'obligera à assister au viol de sa femme, ensuite, à la débauche de celle-ci, sans même pouvoir dire un mot.

Si ce ne sont les symboles qui racontent la guerre dans le roman, ce sont, les non-dits qui en prennent le relai, adoptant le même stratagème d'implicite, Rahimi marient symboles et non-dits pour révéler la condition féminine, la domination masculine, la charge de la religion et l'atrocité de la guerre.

2-2-3- Médiations entre réalité et fiction

La socialité du le roman, ainsi déterminée, prouve l'ambition de l'auteur de tout mettre en œuvre afin de retranscrire véridiquement la société dans l'œuvre littéraire en présence.

Syngué sabour Pierre de patience, ainsi truffé de symboles aura été un roman où le discours social est authentiquement passé de son état réel (société) à son état fictif (roman) : si l'auteur a mis en action des symboles pour parler de la société afghane, c'est justement dans le but de respecter les lois du discours social afghan, un discours caractérisé lui-même par le silence et le non-dit. Les symboles semblent épouser à la perfection ce discours, dans la mesure où ces deux pôles (le discours afghan et le texte) partagent communément un fond caché, muet et opaque.

La socialité du roman aura été jusque dans ses infimes détails, une représentation authentique de la société puisqu'elle se lit dans le roman à la manière implicite des symboles. Les sociogrammes que nous avons retracés à partir du roman montrent combien est grande la symbiose qui s'opère entre l'expression symbolique (celle du texte) et l'expression du silence ou du non-dit (celle de la société afghane).

Ces différentes observations nous ramènent droit vers la définition que Duchet attribue au sociogramme ⁹⁶. D'abord, Duchet décrit le sociogramme comme étant « conflictuel », le conflit se traduit dans la manière par laquelle la textualisation du social a été élaborée ; il peut arriver que le sociogramme soit une reconfiguration de la société qui va à contre sens du discours social original, c'est-à-dire qu'il va être

⁹⁶Nous proposons une assez large définition du sociogramme dans une partie précédente.

une variante modifiée ou même opposée à l'originale, ou, au contraire, le sociogramme peut reconfigurer la société de façon exacte et précise, dans ce cas, c'est l'absence de conflit qui représente le pan conflictuel du sociogramme, cette absence ne peut que sous-entendre une censure tant au niveau discursif social qu'au niveau textuel, cette idée se voit clairement expliquée dans ce que Régine Robin dira : « *Pas d'activité sociogrammatique sans enjeu polémique. L'absence de conflit étant l'indice d'une fossilisation consensuelle et censurante.* »⁹⁷ En d'autres termes, nous dirons qu'il est de la nature-même du discours social d'être l'objet de différends et de litiges, il ne peut en être dépourvu que s'il obéisse aux lois du refoulement et du non-dit, de la même façon, lors de son passage à la textualisation, le discours subira les mêmes conséquences de censure, de telle manière que les sociogrammes qui le formeront, de par leur aspect harmonieux et non-conflictuel, ne peuvent que traduire du mutisme qui aura été là, à l'aube de leur configuration.

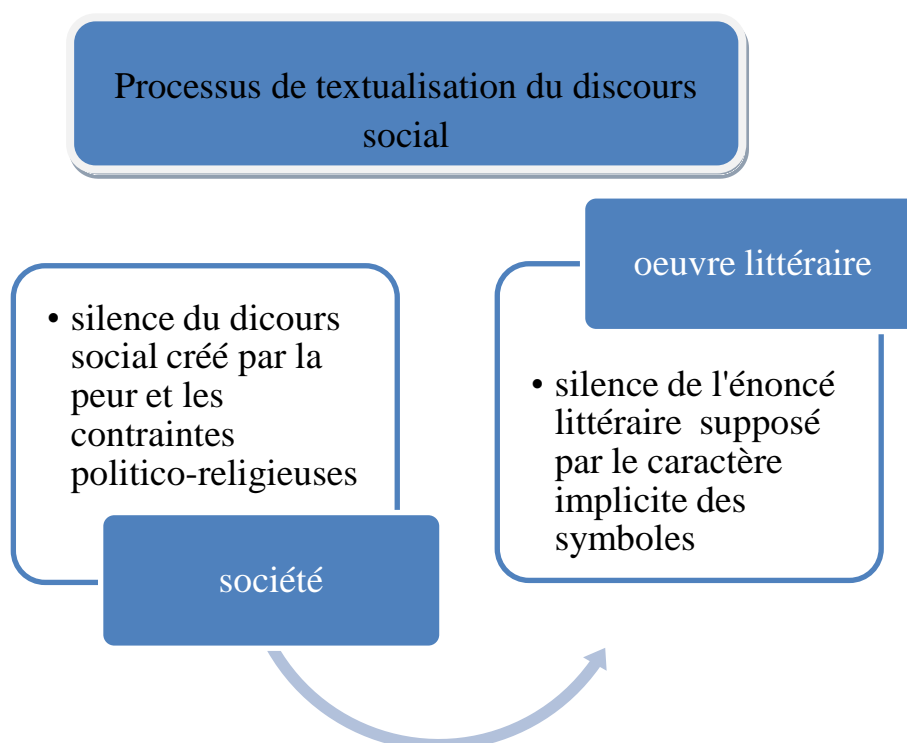
La censure de laquelle il est question dans notre cas est double : Premièrement, c'est celle à laquelle est contrainte la société afghane, une censure générée par la peur, la terreur de la guerre, de la mort, du taliban, d'un système religieux étouffant..., etc. Deuxièmement, c'est celle que Rahimi exerce par l'emploi des symboles, c'est cette pratique du non-dit qui leur est relative qui témoigne d'une sorte de censure du langage, elle-même obéissant aux règles de la société, c'est ce que Duchet décrit quand il explique que la création artistique est préalablement dépendante d'un ordre établi social, il note que la lecture sociocritique revient à « *Reconnaitre ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et aux modèles socioculturels, aux exigences de la demande social* »⁹⁸. Dans le cas échéant, l'épaisseur du déjà là et du déjà fait est cette résignation à adopter la loi du mutisme qu'a prise la société afghane et à laquelle est confronté Rahimi en voulant formuler un *faire-part* de cette société. La textualisation du social aura pleinement servi la *doxa*, tous les présupposés, croyances et toutes les résignations négatives construites autour d'un consentement à ne pas dire, se seraient manifestés dans le texte.

⁹⁷ Robin, Régine, *op.cit.*, p. 106.

⁹⁸ Duchet, Claude (1979), *op.cit.* p. 4.

La reconversion du social de sa forme discursive à sa forme textuelle dans *Syngué sabour*, peut être considérée comme un processus de transmutation du silence social réel au silence fictif romanesque. Tel qu'il est vécu par les individus de la société, le silence, se retrouve transposé dans le texte, et c'est autour des mots de se soumettre à ses obligations, c'est justement là, qu'interviennent les symboles pour se substituer à toutes ces zones silencieuses du discours.

Nous conceptualisons dans le schéma ci-dessous, le processus de transformation du discours social afghan :



Ensuite, dans sa même définition du sociogramme, le sociocritique affirme que les sociogrammes gravitent autour d'un noyau lui-même conflictuel, ce qui signifie que ces représentations du discours social se rapportent toutes au même sociogramme qui constitue le thème litigieux premier du discours social dans un premier temps, et celui du texte dans un temps second.

À notre corpus, correspond le sociogramme du silence comme sociogramme du conflit, car, il apparait clairement que tous les sociogrammes que nous avons étudiés

plus haut, convergent tous vers ce thème, la peur des sanctions relatives à loi islamique radicale et la peur de la guerre engendrent une atmosphère du non-dit où le mutisme est maître. Ce thème demeure très répandu dans le discours social puisque, en Afghanistan (notamment durant les années 80-90), le mutisme est de vigueur, nul n'a le droit de protester ou même de critiquer, tous doivent se plier aux exigences du silence imposé par les islamistes ; les médias censés communiquer l'information et témoigner de la réalité, se verront considérablement sanctionnés à cause de leur audace de dire, tel est l'exemple du journal *Kabul Weekly* qui, fut interdit à la publication par le gouvernement car, il a daigné porter des critiques à l'égard de l'ambassade d'Afghanistan en Inde⁹⁹. Ou encore, à l'exemple de ce journaliste condamné à l'emprisonnement pour avoir publié un article où, il a osé parler d'apostasie en Afghanistan¹⁰⁰.

À côté de la presse et des médias en général, c'est toute la population qui est concernée par le mutisme, les femmes en particulier ne peuvent en aucun cas, faire l'expression de leur mécontentement ou de se plaindre d'un quelconque comportement violent à leur encontre, bien que victimes, les femmes sont rendues coupables de toutes façons.

Archambeaud explique que : « *Les violences à l'égard des femmes ne sont tout simplement pas considérées par les personnels judiciaires parce qu'elles seraient de l'ordre de la sphère privée. Une femme battue serait une femme qui désobéit à son mari. Une jeune fille qui s'enfuit pour éviter un mariage imposé serait une jeune fille qui désobéit à son père et commet un crime de zina. Une femme violée serait une provocatrice. Dans tous ces cas, le simple fait pour la femme de manifester publiquement son désaccord serait un crime envers l'honneur de sa famille.* »¹⁰¹

⁹⁹ Bachardoust, Ramazan, *op.cit.* p. 334.

¹⁰⁰ Baquiast, Paul, Dupuy, Emmanuel. *L'idée républicaine dans le monde XVIII^e- XXI^e siècles, Nouveau monde, Afrique, Monde musulman.* Paris : L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », vol.2, 2007, p. 189.

¹⁰¹ Archambeaud, Gaït, *op.cit.* , pp. 85-86.

2-2-4- Le sociogramme du conflit : Le silence

De la même manière, le silence confirme pleinement sa présence dans le roman, et s'étend à travers toutes les composantes de celui-ci.

Les personnages s'attachent au silence par leurs identités perdues, par l'impuissance qu'ils éprouvent face à la guerre, à l'ordre établi de la société et à la religion, ils s'y attachent aussi par le désir qu'ils ont de se libérer d'un trop de non-dits, l'héroïne subit les conséquences d'avoir transgresser les limites du silence. Son mari la tuera parce qu'elle a osé faire fi du silence, parce que dans un pays comme le sien, les mots demeurent condamnés au silence et à la censure.

Encore une fois, c'est un symbole qui va exprimer ce thème ou de façon plus exacte, ce symbole va marquer l'attente du personnage principal « la femme » d'un affranchissement du silence, c'est ce que tentera désespérément l'héroïne de faire.

Dans, cette chambre étroite où est logée la femme, est suspendu un rideau présentant des motifs d'oiseaux migrateurs qui, durant une grande partie du récit vont rester figés sans mouvement. Ces oiseaux condamnés à l'inertie de la chambre sont le symbole d'une liberté ôtée, une liberté que « la femme » s'obstinera à acquérir, quitte à en payer de sa vie, à la première page du roman, l'auteur présente la chambre et décrit le rideau aux oiseaux migrateurs : « *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* » (13).

Les oiseaux migrateurs, très souvent considérés comme symbole d'errance, de voyage et de liberté¹⁰² ne ressembleront aux oiseaux de l'histoire que par le nom, puisque ces derniers sont figés. Au caractère de liberté et d'évasion des oiseaux migrateurs va venir se heurter le figement et l'immobilisation engendrés par l'enfermement de la chambre, cette opposition donne l'impression d'un pouvoir exercé en vue de maintenir cloîtrés, emprisonnés, non seulement les oiseaux mais aussi « la femme ». La force de cette image apparait dans le heurt des contraires,

¹⁰² Voisine-Jechova, Hana. *L'image et l'interrogation en littérature générale et comparée. Dix-huit études écrites à travers le temps*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 124.

l'oiseau migrateur connu pour son inconstance et pour son éternelle fugacité, va être attaché, muré sur un rideau. Si c'est l'absence d'air qui condamne les oiseaux à rester cloués sur leur rideau, c'est le silence qui condamne l'héroïne à demeurer prisonnière de ses craintes ; prise dans un étau entre l'homme et la religion, « la femme » ne fait que subir dans un mutisme total toutes sortes de pression, sous l'emprise de la peur de se retrouver sans mari ou d'être châtiée pour négligence de la pratique de la religion (non- application des instructions du mollah), elle se fige également, comme ces oiseaux, dans une omerta où toute parole serait sanctionnable.

Leur figement lui rappelle son figement à elle, ça lui rappelle une enfance malheureuse où c'est un père violent et égoïste qui la malmène, un père qui préfère ses caillies à ses filles, en mettant les yeux sur le rideau, elle remonte loin dans ses souvenirs :

« (...) Mon père ce qui l'intéressait, c'était ses caillies de combat ! Je le voyais souvent embrasser ses caillies, mais jamais ma mère ni nous, ses enfants. Nous étions sept. Sept filles sans affection. » Ses yeux se perdent dans le vol figé des oiseaux migrants du rideau. Elle y voit son père (72).

Ces oiseaux viendront accompagner l'héroïne tout au long de son récit, dans leur élan figés, en passant par leurs légers soulèvements, à leur envol définitif, ils vont suivre les différents états d'âme de « la femme », étape par étape, ils symbolisent la quête de liberté à laquelle l'héroïne œuvre à y parvenir.

C'est à une femme qui n'ose pas dire, que nous aurons affaire dans un premier temps, elle est consentante à se taire, elle cache sa pensée et n'arrive à l'articuler en mots, c'est sans doute la peur d'être réprimandée qui l'en empêche. Quand bien même seule devant le corps d'un mari inconscient, invalide, elle est incapable de décrire l'impuissance dans laquelle se trouve « l'homme », incapable de prononcer une réalité qui pourrait lui être blessante ou péjoratif, elle s'abstient de dire ,et retient ses propos ou à les modifier, ce sont des points de suspension qui remplaceront ses mots, elle crie tout bas son malheur :

« Mais ce crétin de mollah ne sait pas ce que c'est d'être seule avec un homme qui ... » elle ne trouve pas le mot, ou n'ose pas le dire, « ...d'être toute seule avec deux petites filles ! » maugrée-elle en sourdine (22).

À cet « homme » demi-mort, elle s'obstinera à parler, comme de son état normal, elle lui demandera l'autorisation de sortir, attendra de lui des consignes ; ne pouvant agir de son propre gré, elle se doit d'avoir le consentement du mari bien qu'il soit incapable de lui répondre et même de l'entendre : *« Je vais à la pharmacie chercher du sérum. »*, s'excuse-t-elle auprès de « l'homme » inconscient (24).

Revenue de la pharmacie, elle lui explique : *« La pharmacie était fermée », dit-elle, et, d'un air résigné, elle attend comme si allaient venir d'autres instructions. Rien. Rien que des respirations (24).*

Et encore pour aller voir sa tante, elle demande la permission : *« Il faut que j'aïlle voir ma tante. » Elle attend encore...la permission peut-être (25).*

Néanmoins, une fois, de ses peurs dégagee, « la femme » rompt la loi du silence à laquelle, elle avait tout au long de sa vie obéit : s'accoutumant peu à peu à l'état de son mari, l'héroïne s'est quelque peu libérée, à la faveur de l'impossibilité de l'homme de réagir, elle sera emmenée à s'émanciper, par bribes, elle se permet de parler et de dire son mal.

Accablée par le départ de sa tante, elle s'ose tant bien que mal de crier son malheur, elle s'enhardit à reprocher à « son homme » son indifférence envers elle et envers ses filles lorsqu'il partait à la guerre, la difficulté qu'éprouvera l'héroïne en disant ces quelques mots témoigne du poids du mutisme dans lequel, elle s'était terrée toute sa vie :

« Ma tante...elle a quitté la maison (...) Le sanglot lui vole la voix. Elle s'écarte du mur, ferme les yeux, respire profondément pour dire un mot. Elle n'y arrive pas. Le mot doit être lourd, lourd de sens. Elle regarde alors au fond d'elle, elle cherche autre chose de léger, doux et facile à énoncer : « Et toi, tu savais que tu avais une femme et deux

filles ! » Elle se frappe le ventre. Une fois. Deux fois. Comme pour expulser ce mot lourd qui s'est enfoui dans ses tripes. Elle s'accroupit et crie : « Est-ce que tu pensais un moment à nous lorsque tu épaulais ta putain de Kalachnikov ? Fils de... », réprimant encore le mot (26-27).

Comme prise de panique par ce qu'elle pouvait dire, « la femme » ne peut s'empêcher de se sentir coupable de chaque mot prononcé, elle se morfondra dans le regret et le remord, à chaque fois qu'elle daignera parler des interdits à son mari.

Regrettant d'avoir parler de la sorte à « l'homme », elle implore le pardon :

(...) elle s'approche de l'homme, se penche vers son visage et demande « pardon », lui caressant le bras. « Je suis fatiguée. Je suis à bout de souffles », chuchote-t-elle. « Ne me laisse pas toute seule, je n'ai que toi. » élève la voix : « Sans toi, je ne suis plus rien. Pense à tes filles ! Qu'est-ce que je vais faire avec elle ? Elles sont si petites... » (27).

Ainsi, nous la retrouverons coincée entre le désir de se libérer de son mutisme en parlant et, entre la peur d'une éventuelle sanction due au fait d'avoir transgresser les murs du silence.

Gagnée par la haine envers sa belle-famille qui l'avait abandonnée à son sort, indignée par la lâcheté de tous les hommes et notamment celle de ses beaux-frères qui avaient fui pour se dérober de la responsabilité de prendre en charge « la femme » et les deux filles, elle s'enrage de dire :

« Vous, les hommes, vous êtes tous des lâches ! » Elle revient. Sombre, son regard fixe l'homme. « Où sont tes frères qui étaient si fiers de te voir te battre contre leurs ennemis ? » Deux souffles et son silence empli de rage. « Les lâches ! » expire-t-elle. « Ils devraient s'occuper de tes enfants, de moi, de ton honneur, de leur honneur, non ? Où est ta mère qui répétait sans cesse qu'elle se sacrifierait pour une mèche de

tes cheveux !? Elle n'a jamais voulu admettre que son fils, ce héros qui s'était battu sur tous les fronts, contre tous les ennemis, ait pu recevoir une balle juste dans une bagarre minable avec un type (...) ils t'ont abandonné. Ils n'en ont rien à foutre de ton état, de ton malheur, de ton honneur ! ...ils nous ont délaissés » (28-29).

Rappelée à l'ordre par ses attaches à la religion, après un tour de chapelet en implorant *Al-Qahhâr*, elle se reprend, accablée par ses propres propos, elle se lamente dans un long repentir :

« Allah, aide-moi !... Al-Qahhâr, Al-Qahhâr... » Et pleure.

Un tour de chapelet.

Abattue, elle balbutie : « Je... je deviens... je suis folle », renverse la tête en arrière, « pourquoi lui dire tout cela ? Je deviens folle. Coupe ma langue, Allah ! Que la terre engorge ma bouche ! », couvre son visage, « Allah, protège-moi, je m'égare, montre-moi le chemin ! » (29).

Et c'est toujours la religion qui la cloue dans le mutisme : *« Mais le cri du mollah convoquant les fidèles à se prosterner devant leur Dieu à l'heure du crépuscule l'affole, et repousse ses secrets en elle » (100).*

Cependant, de jour en jour, grandira en elle l'envie de casser le silence, graduellement, elle va se détacher de ce à quoi, elle était si dépendante ; de la religion, elle affranchira ses agissements en cessant de réciter les noms de dieu à longueur de journée et en arrêtant d'égrener le chapelet ; de « l'homme », elle éprouvera de moins en moins le sentiment de vouloir le voir revenir à la vie, elle décidera de l'abandonner à son sort, entre les mains de dieu.

Agacée de le voir réduit à un état végétatif, c'est la lassitude qui la gagne :

Une profonde lassitude s'empare d'elle – de son être, de son corps. Après quelques pas languissants vers son homme, elle s'arrête. Plus irrésolue que la veille. Son regard s'attarde désespérément sur le corps inerte. Elle s'assied entre l'homme et le Coran qu'elle ouvre à la page de garde. Son doigt touche un par un les noms de Dieu. Les compte. S'arrête sur le dix-septième nom. « Al-Wahhâb, le Donateur », murmure-t-elle. Un sourire d'amertume plisse le coin de ses lèvres. « Je n'ai pas besoin d'un don », et elle attrape le bout de plume de paon qui dépasse du Coran. « Je n'ai plus le courage de réciter les noms de Dieu. » Elle se caresse les lèvres avec la plume. « Dieu soit loué...il te sauvera. Sans moi. Sans mes prières...il le doit. » (36).

C'est à partir de ce moment, que sa vie va changer puisqu'elle semble ne plus avoir besoin d'utiliser le chapelet ni de répéter un nom de dieu, elle ne reste plus auprès de « l'homme », convaincue de plus en plus de l'impuissance de son mari à la punir, elle s'engage dans une longue séance de confessions qui s'étaient jusque là noyées dans le silence. « La femme » commence à révéler tout ce qu'elle avait, par crainte, caché à « l'homme », ainsi, elle lui révélera qu'elle l'avait trompée lors de leur nuit de nocce par du sang impur : « *Lorsque nous nous sommes trouvés la première fois au lit...après trois ans de mariage, je te rappelle ! cette nuit-là, j'avais mes règles (...) Je ne t'ai rien dit. Et toi, tu croyais que...le sang était signe de virginité !* », Avoue-t-elle (42).

Au fur et à mesure que « la femme » s'éloigne de ses repères religieux et que son attachement à la religion diminue de moins en moins, qu'elle parvient à dégager ce qu'elle avait le plus peur de dévoiler, ses révélations deviendront de plus en plus nombreuses et de plus en plus graves, enfin, elle consent à quitter son éternelle soumission.

D'abord, c'est en perdant le Coran qu'elle commencera à ressentir l'envie de passer outre sa vassalité, n'ayant plus devant les yeux la parole de dieu, elle n'éprouve plus aucune crainte ni de l'humain ni même du divin, plus que jamais, elle ne se sent plus tenue à faire quoi que ce soit, dans un gigantesque tournant d'une position d'avilissement à une transgression vers le soulèvement et l'insoumission, l'épouse rompt le silence et découvre toute l'audace de dire le fond de sa pensée.

Encore, la perte de la plume de paon, un marque-page que l'héroïne utilisait en lisant le Coran et en citant les noms de dieu constitue un point culminant, le paroxysme de sa révolte, c'est le moment où la femme perd tout repère et orientation dans le temps puisque le livre sacré était lui-même sa seule référence, elle se retrouve déconcertée, démunie de tout indice pouvant l'aiguiller, « la femme » se laisse aller dans un aller sans retour vers le chemin de l'insurrection, elle se fourvoie alors dans une impasse de rébellion par laquelle, elle visera la délivrance et de laquelle, elle n'en sortira qu'affranchie .

Ne trouvant plus le Coran et la plume, elle hurle :

« Le Coran ?! » L'angoisse envahit à nouveau son regard. Elle scrute tous les coins de la chambre. Aucune trace de la parole de Dieu. « Le chapelet ? » Elle le découvre sous l'oreiller. « Quelqu'un est encore passé ?! » Encore le doute. Encore l'inquiétude. « Hier le Coran était là, non ? » Incertaine, elle se laisse tomber à terre. Et soudain : « La plume ! » s'écrie-t-elle, et elle se met à fouiller partout avec furie. « Mon Dieu ! La plume ! » (63-64).

Séparée de ses accointances, elle prend la décision définitive d'abandonner l'homme :

« J'ai peur ici », comme pour justifier sa décision. Ne recevant aucun signe, aucune parole pour lui donner raison, elle baisse la tête en même temps que sa voix : « J'ai peur de toi ! » Son regard cherche quelque chose par terre. Les mots.

Mais plus encore, l'audace. Elle les trouve, les saisit, les jette : « Je ne peux rien faire pour toi. Je crois que tout est fini ! » (65).

En perdant un par un les attaches qui la maintenaient soumise à l'homme et à la religion, c'est la foi qui s'évanouit en elle, consciente du changement qui s'opère en son fort intérieur, « la femme » déclare : « *Je ne sais pas ce qui m'arrive. Mes forces défont de jour en jour comme ma foi* » (67). Cet étonnement vis-à-vis de sa métamorphose résulte de sa vie-même, en effet, depuis toujours, « la femme » s'était résignée à ne guère parler et à refouler sa pensée, comment pouvait-elle dire autant de choses sans en être sanctionnée ? C'est cet état de chose qui, par moment, la renouait avec la peur et le silence, ne pouvant bannir le refoulement et le mutisme dans lesquels, elle s'était enterrée pendant toute son existence, elle s'interdit encore d'exprimer ses réels sentiments, incapable de poursuivre le récit de ses souvenirs, elle tente, une fois de plus, d'effacer ses propos intérieurs avec un geste de la main : « *Sa main se lève avec un mouvement au-dessus de la tête comme pour chasser la suite des paroles qui viennent l'assaillir* » (81). Dans un perpétuel combat entre dire et se taire, la parole de l'héroïne oscille entre l'étouffement de la pensée ou sa modification avec des mots qui la rendraient plus acceptable ; troublée en décrivant l'étrange sentiment d'apaisement qui l'avait envahie quand elle avait enlevé le tuyau de sérum à son mari pour qu'il meure, elle marque un temps d'arrêt qui interrompt son récit : « *Elle s'arrête. Comme toujours, on ne sait pas si elle suspend sa pensée, ou bien si elle cherche ses mots* » (83).

Sa vie mutique rend tout essai du mot, intensément pénible et recourt à un grand effort. Son accoutumance au silence est telle qu'elle ne parvient à exprimer sa pensée dans sa plénitude.

S'enrageant contre ses beaux-frères, elle réfrène sa haine et tente de la refouler :

Elle avale sa salive, et sa rage aussi. Elle reprend, moins véhémente : « Si... tu avais été mort, les choses auraient été différentes... » Elle suspend sa pensée. Elle hésite. Après un long souffle, elle se décide : « L'un d'eux aurait dû m'épouser ! » (66).

De telles réactions face à l'audace de parler découlent du long parcours muet et silencieux auquel s'était livrée «la femme », en effet, elle n'aura connu jusque-là que l'indifférence et la sourde oreille, toujours recalée au second plan, sa parole ne comptait pas et était sans nulle importance, cherchant dans les recoins de ses souvenirs, elle raconte : « *Tu ne m'as jamais écoutée, tu ne m'as jamais entendue* » (67-68). Son univers se devait d'être celui du mutisme, n'ayant jamais bénéficié du droit à la parole, elle déclare : « (...) *soyons sincères, tu ne m'as jamais donné l'occasion d'en parler* » (100).

Ce n'est qu'une fois « l'homme » inconscient et impuissant qu'elle a la possibilité de lui adresser parole, de se fier à lui, de partager avec lui sa vie, ses secrets, elle se sent pour une première de complicité avec l'homme : « *Ça fait dix ans que nous nous sommes mariés. Dix ans ! et c'est seulement depuis trois semaines qu'enfin je partage quelque chose avec toi* » (82).

C'est l'unique fois où, elle donne libre cours à sa parole, sans craindre la punition et le châtement, devant le silence de son mari, elle se dégage de la peur : « *Je Ce n'est qu'une fois, « l'homme » inconscient et impuissant qu'elle a la *peux te parler de tout, sans être interrompue, sans être blâmée !* » (83). C'est ce renversement de rôle qui la rend apte à évoquer ses années de malheurs desquels, elle n'eut jamais l'occasion de parler, furieuse, elle s'écrie : « *Nous ne nous sommes jamais parlé de tout cela ! (...) Oui, dix ans de mariage, trois ans de vie commune ! C'est maintenant que je compte. C'est aujourd'hui que je me rends compte de tout !* » (68).*

C'est enfin l'état amorphe de « l'homme » qui lui procure tout le courage de dire et de prendre revanche de ses dix ans de mariage durant lesquels, il lui était défendu de s'exprimer. Il lui est enfin possible de se confesser, de confier ses secrets sans peur à « l'homme », à *Syngué sabour*, la pierre de patience de laquelle son beau-père avait tant vanté les mérites puisque cette pierre a le pouvoir de guérir les gens en contenant en elle la charge de leurs secrets :

« Tu sais, cette pierre que tu poses devant toi... devant laquelle tu te lamentes sur 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, tu lui parles. Et la pierre t'écoute, éponge tes mots, tes secrets, jusqu'à ce qu'un beau jour elle éclate. Elle tombe en miettes(...) Et ce jour-là, tu es délivré de toutes tes souffrances, de tes peines... » (87).

C'est exactement, le même sentiment de soulagement que ressentira « la femme » en parlant au corps inerte de son mari, en lui faisant aveu de tout ce qu'elle repousser au fond d'elle, l'héroïne se libère du lourd fardeau de ses secrets :

« Tu me comprends ? ...en fait, ce qui me libérait, c'était d'avoir parlé de cette histoire, l'histoire de la caille. Le fait de tout te dire. Tout te dire, à toi. Là, je me suis aperçue qu'en effet depuis que tu étais malade, depuis que je te parlais, que je m'énervais contre toi, que je t'insultais, que je te disais tout ce que j'avais gardé sur le cœur, et que toi tu ne pouvais rien faire contre moi...tout ça me réconfortait, m'apaisait (...) Donc, si je me sens soulagée, délivrée...et ça malgré le malheur qui nous gifle à chaque instant, c'est grâce à mes secrets, grâce à toi » (85-86).

À *Syngué sabour*, elle se videra le cœur de toutes réalités qu'elle n'osait avouées, elle s'en servira tel un défouloir à s'alléger de tout le joug qui l'étouffait : *« Oh ma Syngué sabour, j'ai tant de choses à te dire encore (...) Des choses qui se sont entassées depuis un certain temps en moi. Nous n'avons jamais eu l'occasion d'en parler » (100).*

Dans un destin identique à celui de « la femme », les oiseaux sont démunis de liberté, rien ne perturbe leur inertie que le vacarme de la guerre, suite à une nuit agitée par les explosions de bombes et les tirs de Kalachnikov, c'est la suie qui alourdit davantage leur figement :

Soudain, l'éclair aveuglant d'une explosion. Une déflagration assourdissante fait trembler la terre. Son souffle brise les vitres (...) C'est la femme. Elle entre. Son regard ne se pose pas immédiatement sur lui, il explore d'abord l'état de la

pièce : les débris de vitres, la suie qui s'est déposée sur les oiseaux migrants, sur les rayures éteintes du Kilim (46-47).

Ou encore : « *Par les carreaux cassés, le canon d'un fusil écarte le rideau aux motifs d'oiseaux migrants. Avec la crosse, on fracture la fenêtre* », raconte le narrateur (53).

Comme « la femme », les oiseaux migrants se séparent de la contrainte du figement et se lancent dans le ciel, similairement à elle, ils se libèrent. Ce n'est qu'une fois, l'héroïne ayant pris la décision de quitter la maison, fuyant les atrocités de la guerre, que les oiseaux se tentent dans un premier envol ; en se détachant, ainsi, du mari, « la femme » s'affranchit de l'emprise de la peur qui la terrorisait et affranchit également les oiseaux :

Elles abandonnent la maison sans passer voir l'homme. On les entend s'éloigner, suivies par les quintes et les psalmodies de vieille femme qui font rire les enfants (...) Par instants, un petit vent se lève et soulève les rideaux. Il joue avec les oiseaux migrants figés sur le ciel jaune et bleu, troué ça et là (61-62).

Ce soulèvement dans l'air symbolise l'état d'émancipation par lequel passe « la femme » en faisant du corps de son « homme » une *Syngué sabour*, c'est le même sentiment de légèreté qui permet aux oiseaux de naviguer dans le ciel qu'éprouve l'héroïne en se débarrassant de tant de zones obscures enfermées longtemps en son cœur. Bien que furtifs, ces petits envols marquent bien une étape déterminante dans sa recherche de liberté.

Mais cette libération des tourments du secret ne saurait se faire sans incidence, « la femme » devait payer le prix de la parole, elle le fit de sa vie, il ne lui était guère possible de révéler tant d'interdits sans en encaisser les conséquences. En brisant les murs de son omerta, l'héroïne transgressa ce qui constitue le fondement-même de la société dans laquelle évoluent les personnages, mais aussi celle dans laquelle baigne la société afghane. S'hasarder à faire tant de révélations, parler de ses souffrances, du désir du corps, de l'imperfection masculine, reprocher à la religion son étouffement ne pourrait certainement pas être gratuit.

Seul mourir était apte à effacer tant d'effractions de la part de « la femme », la mort constituait la seule issue à laquelle l'héroïne pouvait prétendre, il lui fallait quitter ce milieu où le mot était synonyme de péché. La pierre de patience devait éclater comme prédit dans la mythologie perse, prédestinée à absorber les malheurs des plaignants jusqu'à s'en briser elle-même en miettes, *Syngué sabour* se prête à l'éclat et soulage. C'est « l'homme » qui, ayant entendu ce qu'il ne pouvait imaginer, se réveille, se livrant à une extrême colère, il tue froidement l'héroïne : « *Lui, toujours raide et froid, agrippe la femme par les cheveux, la traîne 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* » (154).

Cette mort aussi violente soit-elle, n'est nullement considérée comme un châtement, c'est la délivrance d'une souffrance tant ressentie de laquelle, « la femme » est enfin soulagée, c'est l'unique échappatoire de sa malheureuse vie.

Sentant la fin approcher, elle déclare : « *Je suis enfin délivrée de mes souffrances* » (153-154). Le dernier sentiment de « la femme » tend beaucoup plus vers le soulagement et la quiétude que vers l'apitoiement. Désencombrée du pesant fardeau de ses secrets, elle s'en va tranquille et sereine.

Conformes à leur parcours d'accompagnateurs, les oiseaux migrateurs vont fidèlement la suivre, épousant la même destinée, ils se libèrent simultanément à elle, et survolent son corps. En mourant, c'est tout le figement qu'elle écrase derrière elle, ainsi, baignant dans son sang, « la femme » emporte avec elle comme dernière image, l'élan des oiseaux enfin libérés, leur image pris en plein essor sera sa dernière vision :

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 (155).

Cet ultime envol ponctue l'aboutissement du périple effectué par l'héroïne, en vue de se libérer d'une oppression conjugale, religieuse et sociale.

Les sociogrammes que nous venons d'étudier raconte toute la condition sociale, identitaire, politique et culturelle d'un pays. Les thèmes qu'ils mettent en place sont introduits par le personnage de « la femme », un personnage auquel, des symboles ménagent bien la parole. C'est cette femme annihilée, abattue, effacée par l'homme, cette femme qui cède à son souffle pour suivre celui du mari, c'est cet état de cause qui raconte la résignation féminine au profit d'une domination masculine. C'est aussi, cette femme désorientée, désemparée, pour laquelle, un chapelet et une liste des noms de dieu constituent des repères suprêmes, qui fait montre de la contrainte religieuse.

Révoltée, insoumise, insolente, débauchée en cours de route sera cette femme, c'est contre la religion qu'elle se révolte en cessant d'égrener, de citer les noms de dieu, et de faire la prière. Ça sera encore, contre le silence qu'elle va se cabrer en se confiant à *Syngué sabour*.

C'est à l'oppression et à la réclusion imposées par une société patriarcale qu'elle tiendra tête en guettant le moment où ses oiseaux migrateurs déploient leurs ailes dans les airs et qu'ils ne soient plus murés dans un éternel élan figé.

Et c'est enfin, cette femme tuée, châtiée, sanctionnée par l'homme pour avoir outrepassé la loi du silence. Le droit à la parole était son tort à elle, « la femme » devait mourir car elle vivait dans le pays où les mots étaient condamnés au silence. À l'image de milliers de femmes afghanes assassinées ou condamnées à mort par un système islamique radical ; des femmes dont souvent le seul tort est d'être nées *femmes*. Tel est le statut donné à l'héroïne « la femme ».

Notre interprétation ainsi établie, nous ressentons le besoin de nous demander si elle n'a pas été dictée par une force autre que notre propre intuition. Avons-nous seulement suivi notre instinct littéraire ? ou, au contraire, n'est-il pas possible que nous ayons suivi un itinéraire d'interprétation conjecturé au préalable en dehors de notre sphère subjective ? N'avons-nous pas été simplement conduits à préconiser cette interprétation plutôt qu'une autre en nous laissant naïvement guidés par l'intention du texte ou encore celle de l'auteur ?

C'est ce à quoi, nous tenterons de répondre dans le prochain chapitre.

Chapitre III : L'acte herméneutique entre *intentio operis et intentio auctoris*

1- Un symbole, un message

1-1- *L'intentio operis*

1-2- *L'intentio auctoris*

1- Un symbole, un message

Interpréter un texte dépend de façon sine qua non de trois pôles : le texte, l'auteur et le lecteur. Chacun va contribuer à confectionner une interprétation répondant plus ou moins à une intention lui étant propre. Umberto Eco situe l'interprétation d'un texte à la jonction des trois intentions des protagonistes précités, il dit à ce propos : « *Entre l'intention inaccessible de l'auteur et l'intention discutable du lecteur, il y a l'intention transparente du texte qui réfute toute interprétation insoutenable.* »¹⁰³ Ceci dit, le contenu textuel est en mesure de réguler tout genre d'interprétation, à lui seul, revient de limiter les contours de toute tentative herméneutique, il constitue pour ainsi dire, le seul critère possible quant à la validation d'une interprétation. En effet, ni de l'auteur ou du lecteur ne peuvent prétendre une interprétation qui aille au-delà de ce que le texte ne propose dans son contenu ; la lecture a pour objet le texte, et par conséquent, l'interprétation qui s'en suit en sera indéniablement dépendante.

Ces considérations étant prises en compte, nous tenterons de montrer comment sont manifestées l'intention portée par l'auteur et celle portée par l'œuvre elle-même, en vue d'éclairer la manière de laquelle, ces deux catégories intentionnelles auraient agi sur notre opération interprétative (intention du lecteur), nous proposons de nous pencher sur l'*intentio operis* ainsi que l'*intentio auctoris* afin d'expliquer leurs impacts sur notre interprétation.

1-1-L'*intentio operis*

Maingueneau voit en l'acte interprétatif un acte répondant aux consignes imposées par le texte, l'interprétation devient l'aboutissement direct de ce à quoi le texte avait au préalable prévu dans son contenu, c'est ce qu'il explique en disant qu'un texte est « [...] *réticent, c'est-à-dire criblé de lacunes ; de l'autre, il prolifère, obligeant son lecteur à opérer un filtrage drastique pour sélectionner l'interprétation*

¹⁰³Eco, Umberto *et al.* , « Entre l'auteur et le texte » in *Interprétation et surinterprétation* (trad. Jean-Pierre Cometti). Paris : P.U.F. Presses Universitaire de France, 2002 (3^{ème} édition), pp. 71-72.

*pertinente*¹⁰⁴». Ceci rend compte du rôle du texte relatif au choix opéré par le lecteur en ce qui concerne l'acception de telle ou telle interprétation.

Umberto Eco, également, a bien l'air de circonscrire le pouvoir interprétatif du lecteur, ce dernier n'est en fait pas tout à fait libre dans son interprétation, le texte enjoint le lecteur à établir un tri quant à l'interprétation la plus pertinente, Eco stipule que : « *Le texte interprété impose des restrictions à ses interprètes.* »¹⁰⁵ Bien qu'impliqué dans l'élaboration d'une potentielle interprétation, le lecteur obéit pleinement à l'autorité qu'exerce le texte, il suit les réponses que lui propose ce dernier. Au cours de la lecture, le lecteur a tendance à répondre aux questionnements qu'il se fait autour du texte en cherchant au sein du texte lui-même. C'est en d'autres termes, fonder sa propre interprétation en cherchant ce qu'est la véritable intention du texte. Nommée *intentio operis*¹⁰⁶ par Eco, elle englobe tout ce que le texte aurait voulu dire, facteur qui, conditionne conséquemment l'interprétation du lecteur.

L'*intentio operis* peut-être palpable à travers le texte lui-même ; par son contenu, par les personnages qu'il met en scène, par le lexique qui y est employé ou encore par les thèmes qu'il propose.

Une analyse narrative nous permettra de clarifier comment le texte expose son intention et quelles en sont les principales manifestations. Nous visons par cette brève investigation l'étude de l'effet qu'exécute le texte sur le lecteur qui, emporté par le cours des événements présentés ou par les changements que subissent les personnages ou encore par l'atmosphère créée par le vocabulaire utilisé en vue d'exprimer les thèmes supposés, va être conduit à adopter une certaine vision de lecture.

¹⁰⁴ Maingueneau, Dominique. *L'énonciation littéraire. Pragmatique pour le discours littéraire*. Vol. II. Paris : Nathan, 1990, p. 38.

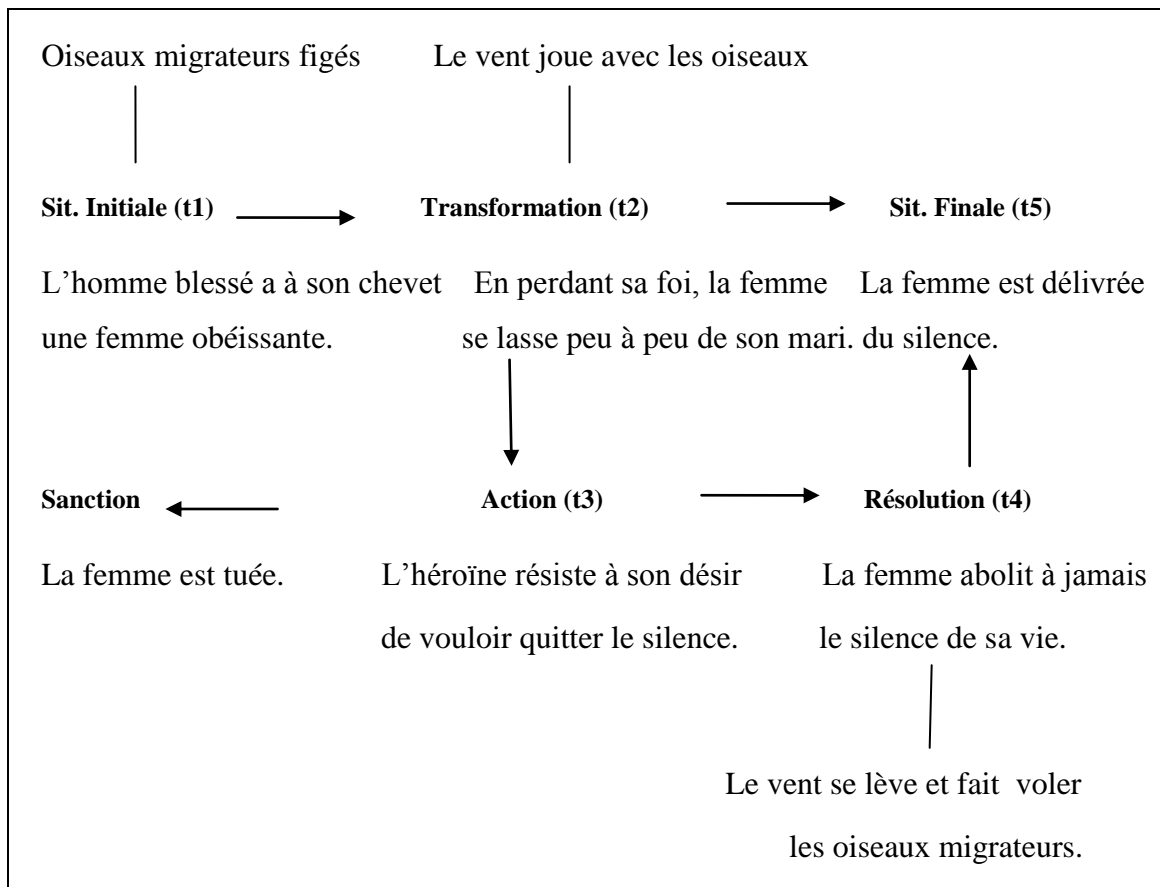
¹⁰⁵ Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris : le Seuil, 1992, p. 17.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 31.

L'intrigue

Dans le but de parvenir à montrer comment s'opère l'intention du texte à travers son intrigue, nous suggérons de prendre comme modèle de découpage de la structure narrative, le schéma quinaire tel que proposé par Paul Larivaille.¹⁰⁷

Nous proposons de schématiser l'intrigue du récit comme présenté ci-dessous, nous y associons également, des actes symboliques qui coïncident avec les moments cruciaux du récit :



¹⁰⁷ Larivaille, Paul, « L'analyse morphologique du récit », in *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-384.

Larivaille indique cinq composantes autour desquelles est construite la séquence narrative : La situation initiale où seront introduits le décor et les personnages – La complication où la situation initiale se voit perturbée par la survenue d'un élément transformateur qui créera une sorte de tension au sein du récit – L'action pendant laquelle, les personnages tentent de régler la perturbation de l'étape précédente – La résolution où les personnages débouchent sur une nouvelle situation résultant de leur action entreprise et où sera éliminée la tension exercée par la transformation – La situation finale où sera décrit le nouvel état des personnages.

C'est une intrigue unique que propose le roman, présentant l'histoire de l'héroïne qui elle-même prendra la parole pour la raconter. Une femme est mise à l'épreuve pour faire part de sa vie.

- La situation initiale

La situation initiale décrit la femme s'occupant du mari, installés tous deux dans une étroite chambre, elle lui apporte les soins nécessaires et implore dieu afin qu'il le guérisse. Le narrateur y introduit le thème de la guerre en décrivant une scène de bombardement. D'ores et déjà, la religion est au centre du récit par l'invocation continuelle de dieu au rythme des grains de chapelet et des souffles du mari. Fatiguée de devoir réciter les noms de dieu et de rester en continuité au près du corps brisé de son époux, l'héroïne ressent le besoin de changer sa situation, le lancement de l'intrigue est marqué quand la femme déclare : « *Je n'en peux plus* » (19).

- La transformation

L'action transformatrice se situe au moment où la femme perd le coran, la plume de paon (le marque-page), cesse de citer les noms de dieu et arrête de prier, l'héroïne arrive graduellement à surpasser son mutisme, progressivement elle s'abandonne à son désir de s'affranchir du silence. C'est alors qu'elle se livre à une première partie de confessions : « *Mais il faut que je t'avoue quand même une chose...* » (42). C'est à ce moment, qu'elle lui fait une première révélation. Néanmoins, à côté de ces révélations naît une grande résistance, la femme est assujettie aux remords à chaque fois qu'elle s'essaye dans la libre expression, regrettant d'avoir entravé le silence, elle s'écrie : « *Qu'est-ce que je dis ?! Pourquoi je dis tout cela ?! Mon Dieu, aide-moi ! Je n'arrive plus à me contrôler. Je dis n'importe quoi...* » (67), voilà toute la tension provoquée par l'avènement du changement dû à la perte des repères religieux et qui aboutira au fait que la femme s'engage dans une action où elle oscillera entre le désir de liberté et le consentement à la soumission.

- L'action

La femme se livre à toute une série d'actions qui aille chacune dans les deux sens opposés qu'aura provoqués la pression exercée par l'élément modificateur.

Ainsi, nous retrouverons l'héroïne tentée par une volonté de se débarrasser de son époux, ce même époux duquel, elle était si dépendante, et envers qui, elle éprouvait un énorme dévouement et obligeance.

Écoutons le narrateur raconter une scène où l'héroïne décide de donner la mort à son mari :

Plus tard, elle revient. Le regard sombre. Les mains tremblantes. Elle s'approche de l'homme. S'arrête. Respire profondément. D'un geste sec, elle saisit le tuyau. Ferme les yeux et le retire de sa bouche. Elle se tourne, les yeux fermés. S'avance d'un pas incertain. Sanglote : « Dieu, pardonne-moi ! », ramasse son voile et disparaît (77).

Encore, la voilà qui se désole de ne pas voir son mari mourir : « *Il vaudrait mieux qu'une balle perdue t'achève une fois pour toutes !* » (51), ou : « *Pourquoi Dieu n'envoie-t-il pas Izra'el pour en finir une fois pour toutes avec toi ?!* » (79).

Mais parallèlement à ce retournement de sentiment, c'est par le remord que l'héroïne se livre à un combat intérieur, elle ira même jusqu'à se convaincre qu'elle agit inconsciemment en se disant qu'elle doit-être possédée : « *Ce n'est pas moi. Non, ce n'est pas moi qui parle...C'est quelqu'un d'autre qui parle à ma place...avec ma langue. Il est entré dans mon corps...Je suis possédée. J'ai vraiment une démons en moi. C'est elle qui parle* », raconte-t-elle (130).

- La résolution

Puis, l'héroïne parvient à se dégager du tourbillon dans lequel, elle s'était confondue. Elle trouve le moyen de se purifier de ses tourments, de ne plus se soumettre à aucune autorité: « Une pierre de patience », *Syngué sabour*.

En fait, la femme se résout à consacrer le corps achevé de son homme « pierre de patience », cette pierre qui offre aux personnes qui souffrent de la pression de leurs

secrets de s'en dégager, et, c'est ce qu'elle consentira à faire en se mettant à lui raconter tout un pan de sa vie secrète : « *Je vais tout te dire, ma syngué sabour, tout. Jusqu'à ce je me délivre de mes souffrances, des malheurs, jusqu'à ce que ce que toi, tu ...* » (91). Cette étrange consécration fera en sorte que la femme confesse ce qu'elle a le plus craint d'être divulgué, c'est le summum de son affranchissement, elle avoue : « *Oui, ma syngué sabour, ces deux filles ne sont pas les tiennes* » (150).

- La situation finale

Enfin, c'est une intrigue de résolution et de révélation en même temps, à laquelle, nous aurons affaire dans *Syngué sabour Pierre de patience* puisqu'elle va se solder par la mort de la femme, une mort qui elle-même signifie la délivrance de l'héroïne. En effet, l'intrigue est résolue par le réveil de l'homme et l'assassinat de la femme, mais cette fin tragique révèle bien des vérités ; le rôle de la pierre de patience a été bien accompli par l'homme, effectivement, ce dernier a absorbé jusqu'au bout tous les secrets de son épouse, puis, il a conformément à la pierre originale éclaté, mais son éclat est représenté par la terrible colère de laquelle, il fit preuve en apprenant tant de choses sur sa femme. La douleur qu'il ressent en ayant découvert la vie cachée de sa femme est aussi grande que la douleur qu'a éprouvée l'épouse durant toute sa vie, la femme l'annonce clairement dans ce propos : « *Oh, ma Syngué sabour, quand c'est dur d'être femme, ça devient aussi dur d'être homme !* (152). C'est une fin marquant carrément le retournement de la situation qui donne une toute autre signification au récit, cet atroce renversement de l'histoire révèle l'épaisseur du silence, auquel rien ne peut satisfaire hormis la mort. Si elle devait mourir, c'est parce qu'elle s'est vidée de ce qui constituait son âme : ses secrets.

L'intrigue du récit obéit à un processus de transformation au cours duquel, s'effectue le passage d'une phase à une autre. En ce qui concerne notre roman, l'intrigue semble progresser en fonction des mutations que subit le personnage de la femme qui, évoluera en ascension d'un état de femme soumise vers l'état

d'émancipation et qui s'achèvera par la mort de la femme¹⁰⁸. À ces mutations, correspondent des faits secondaires sinon inutiles, mais qui, par un retour cyclique méritent d'être notés. Ainsi, des détails relatifs à une description du décor vont faire sujets du même processus transformationnel par lequel passera l'héroïne : à la situation initiale, c'est-à-dire à la phase d'équilibre de l'intrigue, nous serons amenée à découvrir lors du premier balayage de la pièce (espace où se déroule l'histoire), l'émiettement d'une scène décrivant des oiseaux migrateurs figés sur un rideau. Ensuite, alors que la femme est en plein transmutation du mutisme au mot, c'est la même scène d'oiseaux migrateurs qui revient à un détail près, le vent caresse de temps à autre les ailes des oiseaux et les invite ainsi à de petits vols. Enfin, à la situation finale correspondant à l'affranchissement de la femme et à son état de quiétude suprême, le vent se lève violemment, et lancent définitivement les oiseaux dans le ciel.

Thèmes récurrents

Les cinq phases de l'intrigue semblent se mouvoir autour des thèmes de la religion, de la guerre et du silence desquels, le lexique est considérablement imprégné. Tout au long du récit, ce sont ces thèmes qui font évoluer l'intrigue et qui animent l'héroïne.

D'abord, c'est le thème de la religion qui modèle toute la vie de l'héroïne qui, entre faire la prière ou égrener le chapelet n'a plus beaucoup d'autres activités. Outre les différents noms de dieu cités dans le récit, c'est la scène de la prière qui réapparaît par alternance. Même le mot-clé du roman a semble-t-il une étroite relation avec la religion (l'Islam), puisque selon le récit de la femme, la pierre de patience ou *Syngué sabour* ne serait autre que la *Kaaba*.

L'héroïne s'étonne que la *Kaaba* n'ait toujours pas explosé quand bien même les lamentations auxquelles, elle assista furent nombreuses : « *Depuis des siècles et des siècles que les pèlerins se rendent à la Mecque pour tourner et prier autour de*

¹⁰⁸ La mort du personnage ne constitue pas un déclin de situation, mais va toujours en direction d'une ascension puisque la mort est considérée comme une délivrance par le personnage.

cette Pierre, je me demande vraiment comment ça se fait qu'elle n'ait pas encore explosé » (88).

Ensuite, c'est le thème de la guerre qui pullule de part et d'autre le roman. C'est principalement les personnages qui font montre de cette thématique : L'homme, un éternel *moudjahid*, allé combattre à toutes les guerres, blessé par balle, indigné par l'amant potentiel de sa femme un soldat qu'elle connut lors d'une intrusion.

Enfin, le silence est l'autre thème qui régit l'histoire du roman, puisque c'est contre le silence que se bat l'héroïne, c'est son désir de se débarrasser de ses secrets qui lui donne toute sa ferveur de parler. C'est aussi le silence qui fait durer la tension de l'intrigue enchâssée entre son envie de tout dire et sa crainte de se retrouver dévoilée de ses secrets.

C'est dans cette perspective qu' « *elle se mure dans le silence* » (67), ou, qu'elle crie carrément ses craintes : « *Il me rend folle ! il me rend faible ! il me pousse à parler ! à avouer mes fautes, mes erreurs ! Il m'écoute ! il m'entend ! c'est sûr ! il cherche à m'atteindre...à me détruire* » (76).

L'abondance lexicale des trois thèmes que nous venons de citer, rend inévitable d'en faire suivre toute interprétation. En effet, continuellement confronté à un vocabulaire thématique fertile, le lecteur ne peut qu'adapter son interprétation selon le renforcement de vocabulaire pratiqué dans le texte.

Personnages et mode narratif

Les personnages mis en scène dans cette histoire sont la femme, l'homme, le mollah, le beau-père, la tante, le soldat et les deux filles dont, la femme est l'unique protagoniste de laquelle, l'homme en est antagoniste ; l'homme et la femme, l'un comme l'autre peuvent passer pour des personnages ronds puisqu'au travers du récit fait par la femme, et celui fait par le narrateur, nous aurons une batterie d'informations susceptibles de nous administrer une assez bonne connaissance des personnages principaux. Cependant, du protagoniste et de l'antagoniste, l'un est dynamique et l'autre est statique. En effet, le personnage de la femme évolue tout au long du récit, et est sujet à plusieurs transformations qui régulent parfaitement

l'évolution de l'histoire, le personnage de l'homme est statique, dans la mesure où, il reste invariablement le même, ne serait-ce l'unique transformation qu'il subit, lors de son passage de l'état inconscient au réveil.

Des autres personnages, tous, sont plats et ne bénéficient d'aucune description, leur intervention dans le récit vise à en expliquer l'avènement des changements relatifs à l'évolution du récit.

C'est un narrateur *hétérodiégétique*¹⁰⁹ placé en dehors de l'histoire et à laquelle, il ne participera guère. Le narrateur décrit les personnages de la femme et de l'homme. Néanmoins, il convient de préciser que le narrateur semble s'être entièrement consacré à l'héroïne, la femme, ainsi, il indiquera tout au long du récit l'état émotionnel du personnage, ses profondes pensées et les désirs qui l'animent, il racontera qu'elle est dans un premier temps : « *perdue* » (19), « *abattue* », « *agressive* » (20), « *imperceptible* » (21), « *inquiète* », « *désespérée* » (51), « *paniquée* » (58), « *affolée* » (59), « *exaspérée* » (67), « *accablée* » (76). Il conviendrait de préciser que tous les qualificatifs précités font montre d'une condition d'extrême souffrance et de malheurs vécus par l'héroïne.

Cependant, c'est une femme : « *légère* » (124), « *calme et sereine* » (147), « *une voix étrangement solennelle* » (152) , « *illuminée* » (152) que décrira le narrateur après qu'elle se soit résolue à ne plus subir le poids du silence.

Le narrateur va également raconter les pensées (mêmes les plus intimes) de l'héroïne, ce qui nous emmène à dire que, c'est grâce à une focalisation interne qu'il nous sera possible de suivre le personnage principal jusqu'à ses plus profondes réflexions, nous aurons par exemple cette intervention du narrateur : « *Son regard cherche quelque chose par terre. Les mots. Mais plus encore, l'audace* » (65), où le narrateur semble minutieusement définir la volonté du personnage focalisé.

Ou encore, interprétant un sourire sournois de la femme : « *Un sourire jaune et court qui remplace mille et un mots pour exprimer ses regrets, ses remords...Mais très vite, les souvenirs l'emportent* » (68).

¹⁰⁹ Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 252.

Le revoilà, interprétant son sourire : « *Un sourire plein de secrets tire le coin de ses lèvres* » (150).

Le narrateur reste parfois, distant puisqu'il n'en saura pas plus que ce l'héroïne laisse paraître, ainsi, nous basculons vers une focalisation externe où le narrateur ignore carrément la pensée du personnage focalisé: « *Comme toujours, on ne sait pas si elle suspend sa pensée, ou bien si elle cherche ses mots* » (83).

Incapable de définir à juste titre le sentiment de la femme, il annonce dans l'incertitude : « *Le froid ou l'émotion, les larmes ou la terreur saccadent son souffle. Elle tremble* » (121). Il installe par ce faire le doute et laisse le plus grand soin au narrataire d'opter pour l'une ou l'autre proposition.

Toujours ignorant le véritable état d'âme de l'héroïne, le narrateur explique : « *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 (...)* » (74).

Ces remarques mettent le récit au rang du récit à point de vue par moments, et également, le catégorise comme récit objectif par d'autres, ces deux typologies du récit, qui consiste pour l'une à ne livrer que ce que laisse paraître le personnage, ou, qui consiste pour l'autre, à ne guère savoir de quoi il en est ; ces typologies convient le lecteur à s'impliquer davantage afin de deviner plus ou moins le véritable sentiment éprouvé par le personnage.

En oscillant entre les deux types de focalisation précités, le récit conditionne parfaitement la lecture ; tantôt, en mettant en évidence l'état de fait, permettant ainsi, au lecteur de se fonder une assez large perception de la situation relatée, et, tantôt, en le laissant carrément livré à sa propre intuition quant à l'attribution de telle ou telle interprétation aux situations racontées. La focalisation interne aura permis au lecteur de s'immiscer de très près dans la vie intime du personnage principal et par conséquent d'en supposer une certaine connaissance, la focalisation externe s'y succédant, va plutôt tenir le lecteur en haleine, en laissant les faits toujours en suspens ; ce procédé invite le lecteur à interagir, ce dernier s'implique, mais en fonction de la focalisation interne opérée auparavant qui fera en sorte que son interprétation soit grandement inspirée des prédicats énoncés en focalisation interne.

Le narrateur installe également, le suspense en se limitant à reprendre littéralement les propos de l'héroïne (même quand ceux-ci sont suspendus), le narrateur n'y donne aucune suite et n'intervient point, au contraire, il laisse toute la tâche d'imaginer une suite possible, au narrataire.

Aux points de suspension marqués dans le propos de la femme, le narrateur convie tout narrataire potentiel à s'impliquer afin d'imaginer une suite plausible :

« Je vais tout te dire, ma syngué sabour, tout. Jusqu'à ce que je me délivre de mes souffrances, des mes malheurs, jusqu'à ce que toi, tu... » Le reste, elle le tait. Laisse l'homme l'imaginer (91).

Il reste important de noter que le narrateur supplée quelque fois des commentaires décrivant de l'atmosphère qui règne en dehors de ce que l'héroïne peut dire, ces commentaires s'avèrent des plus révélateurs et déterminent non pas uniquement l'état d'âme de la femme, mais également celui relatif à toute la société fictive :

Introduisant le thème de la guerre, il suggère : *« Loin, quelque part dans la ville, l'explosion d'une bombe. Violente, elle détruit peut-être quelques maisons, quelques rêves » (17).*

Ou :

Le soleil se couche.

Les armes se réveillent.

Ce soir encore on détruit.

Ce soir encore on tue (77).

Et pour résumer toute l'essence de l'histoire :

Au-dehors :

Un temps on tire.

Un temps on prie.

Un temps on se tait. (125).

Ce genre de commentaires permet au lecteur de mieux saisir l'illusion créée par les événements relatés, ils apportent également des informations essentielles à la mise en contexte, leur introduction demeurent un repère intéressant, en dehors des propos des personnages.

Ces différentes techniques de narration donnent l'opportunité de créer une sensation de vraisemblance à partir de laquelle, le lecteur crée une sorte de sympathie envers l'héroïne, où, il se verra compatir à son malheur. Aux travers de ces différents usages narratifs, le lecteur se retrouve invité à découvrir profondément le personnage, allant jusqu'à ressentir son désarroi.

1-2-L'intentio auctoris

Si nous considérons le symbole comme véhiculant un message, il est inévitable de souligner qu'il entend un émetteur et un récepteur, quand ce symbole est une partie intégrante d'un roman ; l'émetteur et le récepteur ne sont autres que l'auteur du roman (par conséquent celui du symbole) et le lecteur qui devient par la nature du roman, déchiffreur du symbole et l'auteur de ses potentielles interprétations. Ceci dit, le symbole, dans tout son cheminement, est conditionné par deux facteurs : Lors de son élaboration ou de sa production, le symbole dépend uniquement de celui qui en fait l'œuvre c'est-à-dire la personne qui le crée, tandis que lorsqu'il passe à la phase d'interprétation, il dépendra de celui qui le reçoit et qui en fait l'expérience ; le lecteur.

Le Gradus offre une définition qui s'avère des plus globalisantes : « *Une interprétation symbolique dépend entièrement de son auteur, qui est le lecteur, alors que le symbole comme procédé dépend de l'auteur du texte et demande à être perçu*

par le lecteur.»¹¹⁰ Tout compte fait, un symbole a pour départ originel son auteur, son intention, son désir de vouloir dire quelque chose.

Est-elle perceptible ? Quelles sont les indices d'une intention d'auteur ? Quelle a été l'intention d'Atiq Rahimi en écrivant *Syngué sabour Pierre de patience* ?

Les indices de l'intention de l'auteur ne sont pas toujours d'ordre intra textuel mais peuvent parvenir de l'extra textuel ou de tout ce qui entoure le texte.

Deux nous paraissent les plus pertinentes, elles se trouvent toutes deux en incipit, et ont bien l'air d'annoncer d'ores et déjà, les thèmes déterminants du roman :

D'abord, c'est cette dédicace que fait Rahimi à N.A où, il met carrément l'accent sur le sujet :

Ce récit, écrit à la mémoire de N.A.

-poétesse afghane sauvagement assassinée

par son mari-, est dédié à M.D.

Cette consécration suppose d'emblée que le récit aura affaire à une femme tuée, sinon martyrisée. Étant placé au début du roman, l'incipit balise déjà la lecture ; dès les premières pages du roman, l'allusion se fait facilement sentir, il n'est pas de doute que le personnage que nous découvrons dans le récit ressemblerait bien à N.A, si ne serait-ce elle-même ?

Ensuite, placée séparément, une phrase inscrite seule en milieu de page : « *Quelques part en Afghanistan ou ailleurs* » (11), semble au préalable susciter l'interrogation : *ailleurs*, où ? Cette phrase ne situe pas le récit dans son cadre géographique seulement, mais plus, elle suggère que les faits pourraient se passer *ailleurs*. L'auteur suppose du lecteur d'établir une liaison entre le *ailleurs* et le *ou* ? La réponse à cette question ne pourrait-être conquise qu'une fois la lecture achevée et les thèmes s'y rapportant relevés. Ainsi, les thèmes récurrents étant la guerre, la

¹¹⁰ Dupriez, Bernard. *Gradus : Les procédés littéraires*, coll. « 10/18 », 1984, p. 437.

religion et la femme, le lecteur en déduira en fonction de ce qu'il aura jugé comme thème prépondérant, que ce *ailleurs*, signifie partout ailleurs en pays en guerre (pareil à l'Afghanistan), ou encore, partout ailleurs en terre d'Islam, ou même partout ailleurs où vivent les femmes. Cette insinuation atteste de la volonté de l'auteur de faire intervenir le lecteur en le sommant à fouiner dans le texte afin de remédier au suspens provoqué par cette phrase.

Ces indices étant reconnus, pourquoi sont-ils justement introduits, quel objectif vise l'auteur ? Si son intention était d'insinuer, comment s'en est-il pris pour le faire ? Pour quelle(s) raison(s) ?

Le *pourquoi* et le *comment* de cette interrogation se trouvent au cœur-même du symbole : Les différentes définitions du symbole, les multiples caractéristiques qui en font l'essence et le décortilage des symboles employés et des thèmes auxquels ils se rapportent dans le roman, représentent autant de pierres d'assise nous permettant d'aboutir à une synthèse qui répondrait quelque peu à notre questionnement : Premièrement, parce qu'ils rendent possible de communiquer l'incommunicable, et qu'ils expriment ce qui ne peut-être exprimé, les symboles ont joué le rôle de messenger dans le roman, un messenger du défendu à l'expression et de l'intraduisible. Deuxièmement, leur caractère confus et ambigu les laisse prétendre plusieurs significations et leur donne par conséquent une exubérance sémantique beaucoup plus importante.

En nous référant aux deux indices relevés plus haut, nous pouvons admettre qu'elles s'inscrivent dans l'articulation de deux visées intentionnelles bien précises.

D'abord, l'auteur a souhaité arborer des thèmes inhérents à la société afghane mais qui restent sensiblement épineux et dont l'abord demeure litigieux (la religion, la femme...,etc.), ce sont les symboles qui lui donnèrent l'opportunité de le faire sans avoir à rendre de compte : Le fait que le symbole suggère d'éventuelles interprétations rend son action complètement implicite et indirecte, son emploi permet à l'auteur de se dégager de toute responsabilité de transgression vis-à-vis de l'ordre pudique ou religieux puisqu'en dernier ressort, l'auteur n'aura fait que suggérer et qu'il revient au lecteur de glaner l'une des interprétations qui lui paraîtrait le plus appropriée. Il devient clair que le symbole est bien plus qu'un emploi esthétique mais

qu'il constitue une véritable stratégie prise par l'auteur ; une stratégie ayant pour but d'effleurer un sujet sans en être discrédité (l'auteur).

Cet avantage qu'offre l'implicite du symbole est clairement perçu quand Ducrot avance que : « *Le problème de l'implicite, [...] est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la responsabilité de l'avoir dit, ce qui revient à bénéficier de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence .* »¹¹¹

Rahimi se sera jusqu'au moindre détail exploité la vertu d'implicite du symbole, cet implicite qui, selon Ducrot constitue un réel stratagème d'immunisation, telle une carapace, l'auteur peut s'en servir dans la proportion où : « [...] *Il peut arriver que l'on veuille bénéficier à la fois de l'espèce de complicité inhérente au dire, et rejeter en même temps les risques attachés à l'explication. D'une part, on veut que l'auditeur sache qu'on a voulu lui faire savoir quelque chose, et, d'autre part, on tient, malgré tout, à pouvoir nier cette intention.* »¹¹²

Atiq Rahimi a prôné l'implicite du symbole dans le but de s'en servir pour parler des tabous, pour décrire et écrire ce qu'il ne pouvait exposer surtout dans une langue maternelle et sans être dérangé par les alternatives doxiques de son pays ; aborder l'interdit n'était possible que si une forme particulière d'expression prenait le relai avantageant un caractère mystérieux et caché qui permettait de s'y voiler, d'autant plus que c'est une langue hôte qui en recueillait les propos. À la faveur du caractère indirect et implicite du symbole, l'auteur est parvenu à suggérer sans pour autant déclarer des réalités, ainsi, il se serait permis d'exhumer des vérités dont la divulgation aurait ébranlé l'ordre établi. L'implicite du symbole aura constitué un bouclier pour l'auteur, dans la mesure où ce dernier aura abordé des thèmes interdits tels que l'oppression due à un islamisme radical, les contraintes de la religion, l'autorité masculine, le désir féminin, autant de thèmes introduits par la simple insinuation symbolique. En fournissant aux lecteurs des symboles-indices, Rahimi parvient à stimuler leurs pensées à l'égard d'une réelle méditation sur ces thèmes.

¹¹¹ Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*. Paris: Savoir-Hermann, 1980, p. 12.

¹¹² *Ibid.* p. 15.

Insinuer des sujets tabous n'est-il pas propre aux symboles ? Les tabous ne font-ils pas partie de ce que Durand qualifie de *Plus du tout présentable*¹¹³ quand il définit l'imagination symbolique ? Les tabous ne sont-ils pas toutes ces réalités dont il serait interdit de parler et qui, par conséquent se voient bannies du langage ?

Dans son étude des tabous de la société française, Florence Samson définit les tabous comme étant des « *Interdictions absolues individuelles et sociales, [...] Il y a des choses qu'on ne dit pas en public, et d'autres qu'on ne fait pas. Comprenant un respect mêlé de crainte et de pudeur*¹¹⁴ ». Ces interdictions absolues au dire ne se soumettraient-elles pas davantage si elles bénéficiaient de la faveur de l'implicite de la suggestion ? La crainte et la pudeur ne sont-elles pas les contraintes sociales desquelles, il aurait mieux valu être épargné ? Il s'avère que oui ! Notre roman en est une preuve puisque nous aurons assisté tout au long du récit à de réelles insurrections contre une religion étouffante, contre des hommes dominateurs et violents, nous aurons découvert comment le silence écrase toute tentative de rébellion, nous aurons suivi également tout le développement de la quête de liberté qu'entreprit l'héroïne et tous les lourds secrets que pouvaient cachés une femme, ainsi, nous aurons approchés des thèmes quasiment bannis du discours social afghan, sans pour autant n'en avoir concrètement et explicitement perçu la manifestation. Certes, il était question de souffrance féminine, de dépendance extrême de la femme, d'un terrible haut-le-cœur de la religion, mais, ce ne fut que la suggestion des symboles s'y appropriant qui en avait constitué l'émissaire.

Ensuite, c'est l'effet de foisonnement sémantique que visait l'auteur, étant donné qu'un symbole est destiné à appeler systématiquement des significations plus profondes l'une que l'autre, ce qui revient à suivre un itinéraire montant de sens évoqués.

¹¹³ Durand, Gilbert, *op.cit.* pp. 10-12.

¹¹⁴ Samson, Florence. *Tabous et interdits, gangrènes de notre société.* Paris : L'Harmattan, 2009, p. 13.

De cette lecture parsemée de symboles, nous¹¹⁵ ressortons fortement marquée puisqu' il fallut passer outre leur opacité constituant une sorte de voile du sens et que nous devions nous vautrer dans une réelle méditation relative à leur compréhension. Leurs significations étant soigneusement dissimulées, nous ont contraints à nous consacrer grandement à établir un lien entre le sens littéral qu'ils communiquaient et le sens caché qu'ils prétendaient.

Dans la même visée que portait l'homme ancien au symbole qui, selon Adrian Frutiger « [...] avait un pouvoir évocateur beaucoup plus grand qu'une image ordinaire, et qu'un secret codé dans un signe non figuratif offrait plus de prise à la méditation¹¹⁶ », l'auteur a préféré suggérer plutôt que de déclarer, insinuer mais pas montrer. La plume symbolique qu'utilisa Rahimi peut-être considérée comme moyen incitatif à la réflexion, les symboles soufflent la signification mais ne la crient pas, ce qui solliciterait le lecteur à mettre en œuvre une grande acuité lors de sa lecture en vue de parvenir à une interprétation pertinente.

Enfin, notre propos se voit traduit dans ce que Carlyle dira autour du symbole : « Dans un symbole, il y a dissimulation et révélation : et c'est pourquoi, à travers l'action conjointe du silence et du discours, ressort une double signification. »¹¹⁷ C'est cette double signification, résultant de l'effort fourni par le lecteur durant l'acte herméneutique visant à associer le concret à l'absent (le symbolisant au symbolisés) que voudrait exhorter l'auteur à travers l'usage des symboles.

¹¹⁵ Nous nous positionnons en qualité de lecteur ayant subi les conséquences du renforcement symbolique.

¹¹⁶ Frutiger, Adrian. *L'homme et ses signes*, Ed : Atelier Perrousseaux. Trad. Danielle Perret, 2000, p. 209.

¹¹⁷ Cité par Mircéala Symington dans *Ecrire le tableau : L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*. Bruxelles : P.I.E.- Peter Lang, 2007, p. 210.

Conclusion

Insérer des symboles dans un texte revient à lui assigner une signification instable et infinie. Au texte symbolique, convient une lecture herméneutique et non compréhensive car il recourt à l'imagination associant sens littéral du mot et sens figuré (supposé). Les interprétations qui en découleraient seraient naturellement variées et constitueraient une panoplie d'optiques interprétatives.

Cependant, cette fonction libératrice du symbole peut-être altérée par le désir de l'auteur à circonscrire le champ d'interprétation symbolique du lecteur.

Au fil des pages du roman, nous découvrons une écriture certes symbolique, mais qui se trouve nettement balisée par un lexique thématique et par des techniques narratives faisant en sorte que l'atmosphère qui s'en crée s'en soit nettement imprégnée. Rahimi intègre les symboles au roman de façon à en faire de réels indicateurs capables de conduire à une interprétation qui aille dans la même direction que son intention propre. C'est des thèmes comme la guerre, la religion, la libre expression, enfin, tout ce qui tend à se rapprocher avec la liberté, que veut transmettre Rahimi au travers des différentes insinuations symboliques qu'il introduit ingénieusement dans le roman.

Le symbole chez Rahimi serait donc un prétexte pour annoncer une intention et l'appuyer en même temps. Par un subtil usage de la forme symbolique, Atiq Rahimi est parvenu à suggérer dans un premier temps des thèmes, et à les rendre sujets à de plus amples connaissances dans un deuxième temps.

L'auteur a su réapproprier dans le texte, des thèmes socialement interdits au langage ou à la communication en leur substituant des symboles aptes à en faire ressortir l'envergure de leur impact sur la société.

Les différentes investigations que nous avons entreprises précédemment, nous permettent d'arriver à une sorte de conclusion qui aille quelque peu à l'encontre de ce que nous avons suggéré au départ : En effet, ce que nous avons perçu d'abord comme contrastif, s'avère être complètement cohérent.

Rahimi superpose deux techniques assez distantes : D'une part, il cache son intention de dire certaines choses derrière l'opacité des symboles. D'autre part, il met délibérément en surbrillance quelques termes, expressions et thèmes constituant un fil

d'Ariane quant à la découverte du non-dit du texte/ symboles, cette opposition nous mène à remarquer l'effet de paradoxe généré par le désir de l'auteur d'exercer un renforcement des indices tant au plan syntagmatique qu'au plan paradigmatique face à une réticence d'avouer clairement son idéologie. Ce paradoxe semble-être le nerf vital du roman puisqu'il vise à établir un équilibre primordial au maintien de la cohérence du texte.

L'auteur aura tout au long du roman oscillé entre ces deux moyens d'expression ; tantôt, il aura glissé du sens voilé par un symbole, et tantôt, il pointe le doigt sur ce même sens dans le but de rattraper ce qui aurait pu passer inaperçu. Cette attitude vise à conforter l'hypothèse interprétative du lecteur qui, parfois dérouté par son intuition, est constamment reconduit à suivre l'intention première de l'auteur.

Entre implicite, transcendance, obscurité et profondeur du sens, les symboles ont parfaitement donné naissance à une signification autre que celle qu'auraient pu lui donner des mots ordinaires. L'expression symbolique aura servi l'auteur de cuirasse ou de paravent à une dénonciation de pratiques abusives et opprimantes relatives à la religion ou à la domination masculine qui, ayant trop duré finissent par aboutir à une révolte synonyme d'une admirable « quête de liberté ». L'expression symbolique aura servi également le texte, dans la mesure où, elle permet de pénétrer pleinement par un jeu d'images et d'imagination, dans le drame de l'Afghanistan et d'en ressentir la grande affliction vécue par le peuple afghan. C'est par le biais de symboles chargés d'images pleines de significations que toute une réalité est racontée avec beaucoup d'acuité, et à laquelle, le lecteur fait peu à peu part. C'est aussi par l'intermédiaire du symbole que Rahimi initie indirectement le lecteur à la découverte de la tragédie de son pays.

Enfin, notre travail ne saurait témoigner du pouvoir indélébile du symbole et de la manière raffinée avec laquelle, il insuffle le sens et le prétend, ce travail est encore moins apte à rendre compte de tout le génie de l'auteur mis en œuvre afin d'écrire *Syngué sabour Pierre de patience*.

Bibliographie

I- Romans du corpus et autres œuvres littéraires

1- Corpus

- Rahimi, Atiq. *Syngué sabour Pierre de patience*. Paris : P.U.F, 2008.

2- Autres romans d'Atiq Rahimi

- Rahimi, Atiq. *Terre et cendre*. Paris : P.O.L, 2000.
- Rahimi, Atiq. *Les mille maisons du rêve et de la terreur*. Paris : P.O.L, 2002.
- Rahimi, Atiq. *Le retour imaginaire*. Paris : P.O.L, 2005.

3- Autres œuvres littéraires

1. Baudelaire. *Baudelaire : Œuvres complètes* (établi et présenté. C. Pichois). Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.
2. Camus, Albert. *La peste*. Paris : Gallimard, 1999. (1^{ère} édition Gallimard 1947).
3. Champollion, Jean – François. *Egypte ancienne*. Paris : Tiquetonne, 1989.
4. Esope, *Fables* (Trad. E. Chambry). Paris : Les belles lettres, 1960.
5. Huysmans, Joris-Karl (1884). *À rebours*. Paris : Le Manuscrit, 2004.
6. Zola, Emile. *Germinal*. ENAG (2^{ème} éd), 1995. (1^{ère} édition diffusée dans Gil Blas 1885).

II- Ouvrages de théorie littéraire et méthodologie

1. Carlyle, Thomas. *Sartor resartus* (Trad. M. Berrée). Editions. José Cotti, coll. « Domaine dramatique), 2008.

2. Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : P.U.F, 1968.
3. Duchet, Claude. *Roman et société*. Publications de la société d'histoire littéraire de la France. Paris : Colin, 1973.
4. Duchet, Claude. *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979.
5. Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*. Paris : Savoir-Hermann, 1980.
6. Eco, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : P.U.F, 1984.
7. Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris : le Seuil, 1992.
8. Eco, Umberto, Rorty, Richard, Culler, Jonathan. *Interprétation et surinterprétation* (trad. J-P. Cometti). Paris : PUF, 2002. (1^{ère} Ed. 1996).
9. Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
10. Goldman, Lucien. *Marxisme et sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1970.
11. Goldman, Lucien. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans « les pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 1976.
12. Hurley, Robert, Beaudé, Pierre-Marie. *Poétique du divin*. Les Presses de l'Université Laval, 2001.
13. Larivaille, Paul. « L'analyse morphologique du récit », in *Poétique*, n° 19, 1974- p. 368-388.
14. Maingueneau, Dominique. *L'énonciation littéraire. Pragmatique pour le discours littéraire*. Vol. II. Paris : Nathan, 1990.
15. Mancherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : F. Maspero, 1980.

16. Robin, Régine. « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » in R. Amossy (trad. J. Neefs, M.C. Ropars). *La politique du texte enjeux sociocritiques*. Presses Universitaires de Lille. Septentrion, 1995.
17. Samson, Florence. *Tabous et interdits, gangrènes de notre société*. Paris : L'Harmattan, 2009.
18. Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972. (1^{ère} édition Payot 1916).
19. Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris : Seuil, 1977.
20. Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris : Seuil, 1978.

III- Ouvrages sur le symbole

1. Benoit-Dusauso, Annick, Fontaine, Guy, (sous la direction de). *Lettres européennes, Manuel d'histoire de la littérature européenne*. Bruxelles : De Boeck, 2007.
2. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs*. Paris : Robert Laffont, 1982, coll. «Bouquins ».
3. Desoille, Robert. *Le rêve éveillé en psychothérapie*. Paris : P.U.F, 1945.
4. Dolghin, Marie-Claire. *Les saisons de l'âme*. Paris : Séveyrat, 1989.
5. Dubois, Claude-Gilbert. « Image, signe, symbole », in J. Thomas, *Introductions aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris : Ellipses, 1998.
6. Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : P.U.F, 1976. (1^{ère} édition P.U.F 1964).

7. Eco, Umberto. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Trad. Jean-Marie Klinkenberg. Bruxelles : Labor, coll. « médias », 1988.
8. Fernet, René. *Le symbole un messenger*. Montréal : Médiaspaul, 2001.
9. Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse* (trad. S. Jankélévitch). Paris : Payot, 1962.
10. Frutiger, Adrian. *L'homme et ses signes* (trad. D. Perret). Ed : Atelier Perrousseaux, 2000.
11. Jung, Carl Gustav. *L'homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1964.
12. Koberich, Nicolas. *Merlin, l'enchanteur romantique*. Paris : L'Harmattan, 2008.
13. Lager, Carole. *L'Europe en quête de ses symboles*. Berne : Peter Lang, coll. «Euroclio», 1995.
14. Michelet Jacquod, Valéry. *Le roman symboliste : Un art de l' « extrême conscience »*. Genève : Droz, 2008.
15. Ortigues, Edmond. *Le discours et le symbole*. Paris : Beauchesne, 1962.
16. Ricœur, Paul. *Finitude et culpabilité II : La symbolique du mal*. Paris : Aubier-Montaigne, 1960.
17. Ricœur, Paul. *Le conflit des interprétations*. Paris : Seuil, 1969.
18. Scouarnec, Michel. *Les symboles chrétiens : Les sacrements ne sont pas étranges*. Paris : De l'Atelier, coll. « Vivre, Croire, Célébrer », 1998.
19. Voisine-Jechova, Hana. *L'image et l'interrogation en littérature générale et comparée. Dix-huit études écrites à travers le temps*. Paris : L'Harmattan, 2008.

20. Watthee- Delmotte, Myriam. *Littérature et ritualité*. Bruxelles : P.I.E.

PETER LANG S.A, 2010.

IV- Ouvrages sur l'Histoire politique et sociale de l'Afghanistan

1. Archambeaud, Gaït. *Le principe d'Égalité et la constitution de l'Afghanistan de janvier 2004*. Paris : L'Harmattan, 2005.
2. Bachardoust, Ramazan. *Afghanistan : Droit constitutionnel, histoire, régimes politiques et relations diplomatiques depuis 1747*. Paris : L'Harmattan, 2002.
3. Bachelier, Eric. *L'Afghanistan en guerre : la fin du grand jeu soviétique*. Presses universitaires de Lyon, coll. « Conflits contemporains », 1992.
4. Baquiast, Paul, Dupuy, Emmanuel. *L'idée républicaine dans le monde XVIII^e- XXI^e siècles, Nouveau monde, Afrique, Monde musulman*. Paris : L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », vol. 2, 2007.
5. Denis, Evelyne. *Afghanistan bleu, Récit d'une touriste en Afghanistan*. Paris : Publibook, 2007.
6. Dombrowsky, Patrick, « Le cas de l'Afghanistan », *Les zones grises dans le monde d'aujourd'hui, le non-droit gangrène-t-il la planète ?* Pascallon, Pierre (sous la direction de). Paris : L'Harmattan, 2006.
7. Samson, Florence. *Questions contemporaines. Objet de la gent masculine et des diktats sociétaux*. Paris : L'Harmattan, 2010.

V- Dictionnaires

1. Dupriez, Bernard. *Gradus : Les procédés littéraires*, coll. « 10/18 », 1984.

2. Foulquié, Paul. *Dictionnaire de la langue philosophique*. PUF, 1969.
3. *LE ROBERT*. *Dictionnaires Le Robert*, 2001.

VI- Thèses

1. Bougherra, Tayeb. *Le dit et le non-dit à propos de l'Algérie et de l'Algérien chez Albert Camus*. Mémoire de D.E.A. Université d'Alger, 1981. Alger : Publications Universitaires, 1989.
2. Sakoum, Bonzalé Hervé. *Analyse sociocritique de Relato de un naufrago et de Noticia de un Secuestro*. Thèse unique en cotutelle. Abidjan, 18 avril 2009. <http://epublications.unilim.fr/theses/2009/sakoum-herve/sakoum-herve.pdf>.

VII- Articles

1. Abel, Olivier. « La corrélation religion-culture dans la théorie du symbole chez Paul Tillich » in *Religion et culture : colloque du centenaire Paul Tillich* 1986. Edition Du Cerf (Diffusion Presses de l'Université Laval), 1987.
2. Balland, Daniel. « Afghanistan ». *Encyclopædia Universalis*.
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/afghanistan/>.
3. Balzac, Honoré de. « L'avant-propos de la Comédie humaine », 1842.
Editions eBooksFrance. http://www.argotheme.com/balzac_avant-propos_de_la_comedie_humaine.pdf.
4. Bret, Jean-Paul (comp.). « Pierre de Patience » in *Exils-créations, quels*

- passages ? : Actes du colloque : villes, voyages, voyageurs.* octobre 2008.
Paris : L'Harmattan, 2009.
5. Duchet, Claude, Tournier, Isabelle. « Sociocritique » in B. Didier (sous la direction de). *Le Dictionnaire universel des littératures*.vol.3. Paris : P.U.F, 1994.
 6. HCR. « Le plus fort contingent de réfugiés de la planète » in *Réfugiés* n°108, Vol. II, 1997- p. 3 à 15.
 7. Jameux, Dominique. « Le symbole ». *Encyclopædia Universalis*.
http://www.universalis-edu.com/statiques/extention_recherche/ext_recherche_v15_web_titre_CL.php?p=R171431SI2
 8. José Antonio Antón. « Symbolique et métaphysique » (trad. J. L. Spinosi) in *Les cahiers de Recherches et d'Etudes Traditionnelles*, n°5, Printemps-Eté 1994.
 9. Laval, Martine, Télérama. « “ Syngué sabour, pierre de patience“, un hymne à la liberté et à l'amour ». <http://www.telerama.fr/livre/syngue-sabour-pierre-de-patience-un-hymne-a-la-liberte-et-a-l-amour-d-atiq-rahimi,32801.php>. 20 mars 2009.
 10. Moréas, Jean. « Le symbolisme » in *Chronologie littéraire 1848-1914* (établi à partir de l'original. F. Viriat.) <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>.
 11. Richard, Jean. « Symbolisme et analogie chez Paul Tillich » in *Laval théologique et philosophique*, vol. 32, n°1, 1976.

12. Richard, Jean. « Symbolisme et Analogie chez Paul Tillich(II) » in *Laval théologique et philosophique*, 1977, vol.33, n°1.
<http://www.erudit.org/revue/ltp/1977/v33/n1/705593ar.html?vue=resume>.
13. Segalen, Victor. « Les synesthésies De l'Ecole Symboliste » in *Mercur de France*, n°148, avril 1902. Gallica Bibliothèque numérique.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105516q/f71>.
14. Stanechy, Georges, A contre courant, « *Prix littéraire et littérature coloniale* ». <http://stanechy.over-blog.com/article-25236992.html>. Novembre 2008.
15. Wunenburger, Jean Jacques. « Les ambiguïtés de la pensée sensible : Contribution à une approche de l'imagination symbolique » in *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 77-78-79, 1994.
16. « Les seize commandements des talibans ». *Les nouvelles d'Afghanistan*, n° 76, 1^{er} trimestre 1997.

Résumé

Affecté par le malheur qui frappe de plein fouet son pays, Atiq Rahimi écrit son roman *Syngué sabour Pierre de patience* pour en faire part. L'auteur édifie le triste tableau d'une jeune épouse, victime d'une société renfermée et patriarcale, c'est de l'oppression conjugale, sociale et religieuse que souffre cette femme.

L'auteur choisit le symbole comme moyen de crier tout son haut-le-cœur d'une religion écrasante et d'un système contraignant à l'extrême. En optant pour une écriture symbolique, Rahimi mise grandement sur la connivence du lecteur à qui, revient la tâche d'associer les deux composantes du symbole dans sa quête d'en trouver une signification. Son implication demeure essentielle quant à l'appréhension d'une signification du texte. C'est une lecture transcendante que requiert le texte symbolique, exigeant au-delà de la compréhension, une vraie manœuvre herméneutique.

Les symboles s'avèrent être bien plus qu'une simple forme esthétique de l'écriture, ils constituent une réelle technique de persuasion, visant à mener le lecteur à aboutir à une interprétation aspirée, au préalable par l'auteur, dans la mesure où, celui-ci supplée aux symboles des indices susceptibles d'orienter fortement l'interprétation.

Entre autres, le symbole confère à l'auteur le pouvoir d'exprimer implicitement son intention de dénoncer l'ordre établi et ce, sans avoir à admettre la responsabilité de l'avoir fait.

Abstract

Affected by the misfortune which hits its country very hard, Atiq Rahimi writes his novel *Syngué sabour Pierre of patience* to announce it. The author builds the sad picture of a young spouse, victim of contained and patriarchal society; it is conjugal, social and religious oppression that endure this woman.

The author chooses symbols as means to shout all his retching of an enormous overwhelming of religion and a system compelling extremely. By opting for a symbolic writing, Rahimi bets greatly on the connivance of the reader to whom, come back try it to link two elements of symbol in its search to find a signification. His involvement remains essential as for apprehension of a significance of the text. It is transcendent reading that requests the symbolic text, demanding beyond understanding, a true hermeneutic maneuver.

Symbols prove to be much more than a simple aesthetic form of writing, they constitute a real technology of persuasion, aiming at leading the reader to lead to an inhaled interpretation, in anticipation by the author, as much as, this one compensates for symbols indications likely to orientate hard interpretation.

Symbol confers also power on the author to express its intention implicitly to report established order and it, without having to accept responsibility to have made it.

ملخص

متأثراً بالفاجعة الكبيرة التي ألمّت ببلده، كتب عتيق رحيمي روايته *Syngué sabour Pierre de patience* ليُعلم العالم بمدى حجم الكارثة التي أصابت وطنه. يروي الكاتب الحياة التعيسة لزوجة ذهبت ضحية مجتمع متعصب و ذكوري، أين تعاني المرأة من قمع الزوج لها، من قمع ديني و من قمع المجتمع.

إختار الكاتب الرمز كوسيلة للتعبير عن حدة اشمئزازه من سلطة دينية خانقة و من نظام تعسفي قامع للغاية. بهذا الاختيار يكون الكاتب قد عوّل كثيراً على بعض من تواطؤ القارئ حيث يلتزم على ه ذا الأخير أن يجمع بين مكوني الرمز و ذلك أثناء سعيه نحو إيجاد المعنى. إن تدخل القارئ يبقى ضرورياً للإلمام بالفهم العام للنص حيث أن النص الرمزي يتطلب قراءة استعلانية ترمي إلى ابعاد من الفهم بل هي تصبو نحو قراءة تفسيرية للرمز.

تُعد الرموز أسمى من الصيغ البديعية للكتابة بل هي تعتبر فنية إقناع تهدف لإيصال القارئ لتفسير مخطط له في بادئ الأمر من قبل الكاتب. يصبح ه ذا ممكناً باعتبار أن الروائي يكون قد زوّد النص ببعض الإشارات كفيلة بان توجّه بطريقة كبيرة منحى التفسير لدى القارئ.

غير ذلك فإين الرمز يؤهل الكاتب لأن يعبر بطريقة ضمنية و غير صريحة عن نيته في استنكاره للنظام المتبع و ه ذا من دون أن يستوجب على الكاتب الإقرار عن مسؤوليته في القيام بذلك.