

L'hybridité générique dans *Syngué Sabour. Pierre de patience* d'Atiq Rahimi

Genre hybridity in Atiq Rahimi's Syngué Sabour. Patience Stone

Gabriella Körömi¹

Université Károly Eszterházy, Hongrie

Résumé : Appartenir à deux cultures, deux civilisations, deux langues est une source de richesse dans laquelle puise Atiq Rahimi, écrivain et cinéaste franco-afghan. Il n'y a rien de surprenant à ce que toute son œuvre soit construite sur l'hybridité identitaire, culturelle, générique ou dialogique. L'analyse de son premier roman écrit en français, *Syngué Sabour. Pierre de patience* (Prix Goncourt 2008), démontre que le ressort du texte est l'hybridité générique. La présente étude a pour objectif d'analyser, d'une part, la coexistence des différents arts (théâtre, cinéma, musique) dans le roman, et d'autre part, d'examiner par quels moyens et pour quelles raisons le romancier allie le roman, genre dominant de l'Occident, avec le conte, genre traditionnel oral de l'Orient, et ce que le dialogue de ces deux genres peut apporter à la littérature française.

Mots-clés : conte oriental, écriture minimaliste, hybridité générique, roman minimaliste, tradition orale.

Abstract: For Atiq Rahimi, the Afghan-born Prix Goncourt winner French-language writer, belonging to two different cultures and languages is an inexhaustible source of inspiration. Therefore, it is no coincidence that all his works are based on some form of hybridity (cultural, genre, identity, language, etc.). The analysis of Rahimi's novel titled *Syngué Sabour* (2008) shows that the main organising element of the text is its genre hybridity. The present study aims to investigate the contribution of this hybridity to French literature. The analysis has a double objective: firstly, it seeks to unfold the various intertwining art forms (theatre, cinema, music) and writing modes (stage direction-like mode of writing, cinematographic mode of writing, minimalist prose) embedded in each other. Secondly, it examines in what ways the novel combines the poetic and narrative features of the Western minimalist novel with the symbolic and allegorical layers of meaning of Eastern tales. Finally, the study attempts to determine the functions of the genre hybridity resulting from the intercultural and transcultural features of the corpus and to detect the additional layers of meaning that the genre hybridity provides in the novel.

Keywords: Eastern tales, genre hybridity, minimalist novel, minimalist prose, orality.

Introduction

Je suis né en Inde,
Incarné en Afghanistan

¹ La présente étude a été réalisée dans le cadre du projet « Développement complexe des capacités et des services de recherche à l'Université Károly Eszterházy » EFOP-3.6.1-16-2016-00001.

Et réincarné en France.
Quel Karma j'ai ! (Rahimi, 2015 : 73)

Atiq Rahimi, dès sa jeunesse, vit et travaille à la croisée de deux civilisations et de deux cultures². Se définir signifie pour lui rester fidèle à ses origines et, en même temps, cultiver ce que son identité doit au contact de la culture française. Il n'y a rien de surprenant à ce que son œuvre soit née du croisement des cultures orientale et occidentale, à ce qu'elle puisse être conçue comme dialogique par sa nature même.

Du point de vue de la position transculturelle de sa création artistique, l'hybridité paraît être d'une importance capitale pour Rahimi, puisque c'est elle qui engendre dans ses livres, de nombreuses stratégies de dialogue à tous les niveaux.

Dans les dernières décennies, l'hybridité a suscité un vif débat parmi les chercheurs de différentes disciplines. Définie par Alfonso de Toro comme « le concept le plus important de notre époque » (Toro, 2009 : 72), l'hybridité – issue du domaine de la biologie – se caractérise par une opération de croisement de certaines qualités appartenant à des espèces différentes. Transposée dans la théorie littéraire, l'hybridité entraîne l'effacement des frontières qui séparent les différentes formes d'expression, créant par là la possibilité de leur croisement. En effet, l'hybridité est beaucoup plus que la simple transgression des limites ou l'apologie du métissage. Entendue par Toro comme « la potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque » (Toro, 2009 : 73), elle suppose « un espace transculturel ou un acte transculturel de communication » dans lequel

[...] se négocient, se re-codifient et se reconstruisent³ l'autre, l'étrangeté et le propre, le connu et l'inconnu, l'«hétérogène» et l'uniforme, l'essentialisme et l'«hégémonialisme» (Toro, 2009 : 73).

Grâce à ce dialogue réciproque permanent entre les différents éléments, l'hybridité est un instrument d'innovation qui stimule l'imagination et la créativité artistiques.

Ainsi conçue, l'hybridité trouve sa parfaite expression dans le premier roman que Rahimi a écrit en français, intitulé *Syngué Sabour. Pierre de patience*⁴. Sans prononcer le mot d'hybridité, l'écrivain la met régulièrement en valeur dans ses interviews :

Je fais cela d'instinct. Je prends à l'Occident son genre littéraire, le roman – raconter une histoire sans métaphores. Je prends également à l'Orient ses rites, son imagerie et sa poésie. Et je fais la symbiose de tout cela (Laval, 2008).

² Atiq Rahimi – écrivain, cinéaste, photographe, dessinateur – est né à Kaboul en 1962. En 1984, il a décidé de fuir son pays natal, englouti dans la guerre afghano-soviétique. Il s'est réfugié d'abord au Pakistan, puis en France où il a demandé et obtenu l'asile politique. Depuis 2002, année de la chute des talibans en Afghanistan, il partage sa vie entre son pays natal et son pays d'adoption.

³ Mots mis en italique par Toro.

⁴ Rahimi a publié sept livres. Les trois premiers – *Terre et Cendres* (2000), *Les Mille Maisons du rêve et de la terreur* (2002) et *Le Retour imaginaire* (2005) – ont été écrits en persan. Depuis, il n'écrit qu'en français : *Syngué Sabour. Pierre de patience* (2008), *Maudit soit Dostoïevski* (2011), *La Ballade du calame. Portrait intime* (2015) et *Les Porteurs d'eau* (2019).

L'examen du texte de *Syngué Sabour* révèle l'hybridité générique du livre, c'est-à-dire la présence de divers arts et genres littéraires qui s'y imbriquent. La présente étude a un double objectif. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur l'examen du mélange des arts dans notre corpus. Dans un second temps, nous examinerons le croisement des deux genres dominants de *Syngué Sabour*, le roman et le conte. Nous chercherons à déterminer comment l'hybridité générique s'opère dans ce livre et pourquoi elle est utilisée par l'écrivain. Pour répondre à ces questions, nous étudierons les caractéristiques poétiques et narratologiques du récit, et nous regarderons de près quelques passages qui assurent cette imbrication des différents genres.

1. Le mélange des arts dans *Syngué Sabour*

L'ambiguïté quant à l'appartenance générique est perceptible dès l'incipit du roman :

La chambre est petite. Rectangulaire. Elle est étouffante malgré ses murs clairs, couleur cyan, et ses deux rideaux aux motifs d'oiseaux migrateurs figés dans leur élan sur un ciel jaune et bleu. Troués çà et là, ils laissent pénétrer les rayons du soleil pour finir sur les rayures éteintes d'un kilim. Au fond de la chambre, il y a un autre rideau. Vert. Sans motif aucun. Il cache une porte condamnée. Ou un débarras.

La chambre est vide. Vide de tout ornement (Rahimi, 2008 : 15).

Cet extrait peut être interprété non seulement comme l'incipit d'un roman, mais aussi comme la didascalie initiale d'une pièce de théâtre, présentant l'apparence de la scène au moment du lever du rideau. Le rapprochement avec le théâtre auquel invite le premier paragraphe du texte n'est pas dû au hasard : le roman s'apparente au genre dramatique à plus d'un titre. Il est significatif que le personnage principal, la jeune femme, soit avant tout une voix : la femme agit peu dans le roman, en revanche, elle parle. En outre, le temps passant, elle parle de plus en plus, irrésistiblement, la vérité trop longuement passée sous silence lui monte aux lèvres, bien qu'elle veuille se taire. Le caractère de cette femme se dessine non pas à travers ce qu'elle fait, mais à travers ce qu'elle dit, à travers ce qu'elle raconte à son mari inconscient. Notons aussi que c'est son long monologue qui devient le mobile de l'action dans la diégèse.

L'influence du théâtre peut également être décelée dans l'unité de lieu, dans la mesure où toute l'histoire se déroule à huis-clos, dans une chambre que le narrateur ne quitte jamais : les lecteurs n'apprennent du monde extérieur que ce qui pénètre dans cette chambre, soit directement (bruits quotidiens, tirs, bombardements, soldats fouillant la maison), soit indirectement (par le récit de la femme).

L'écrivain insère de nombreux énoncés factuels dans son roman, qui se limitent aux faits perçus, ayant les mêmes fonctions dans le texte que les didascalies dans une pièce de théâtre :

Elle tousse et marmonne un nom inaudible. Elle tousse. Elle attend. Vainement. Elle bouge, s'éloigne, marmonne de nouveau le nom, et tousse. Sans réponse aucune. Elle appelle, elle tousse. Elle n'attend plus. Elle ne marmonne plus. Elle chantonne quelque chose. Des noms, peut-être. Et s'en va. Loin. Puis revient. On l'entend toujours chantonner, malgré le bruit de la rue (Rahimi, 2008 : 48).

Le narrateur, pareil à un metteur en scène, dirige le personnage, ses actions aussi bien que ses gestes. Le recours au théâtre apparaît dans *Syngué Sabour* comme un concept technique, permettant de véhiculer plusieurs systèmes sémiotiques (gestes, paroles, mise en scène, écriture).

L'extrait cité montre bel et bien que le roman entretient un rapport évident non seulement avec le théâtre, mais également avec le cinéma. Outre les phrases courtes, Rahimi utilise d'autres composantes caractéristiques de l'écriture cinématographique, notamment un vocabulaire simple, le présent de l'indicatif, la répétition ainsi que l'articulation linéaire du récit.

Le romancier, à la façon d'un scénariste, semble accorder une place primordiale aux effets visuels. Tout au long du roman c'est l'œil du narrateur, pareil à une caméra, qui fait voir aux lecteurs soit la chambre, soit les deux personnages principaux, sur le visage desquels il s'attarde de temps en temps. Cette technique narrative de nature hybride rappelle respectivement le plan moyen et le gros plan du cinéma. L'extrait suivant, tel un plan moyen, nous fait voir les deux personnages définis par la position spatiale qu'ils occupent dans la chambre :

Elle regarde lentement autour d'elle. La pièce. Son homme. Ce corps dans le vide. L'inquiétude envahit son regard. Elle se lève, replie le tapis, le remet à sa place, dans l'angle de la chambre, et s'en va (Rahimi, 2008 : 24).

Contrairement au plan moyen, le gros plan sert à mettre en relief un détail dramatique de l'histoire :

Elle s'accroupit et crie : « Est-ce que tu pensais un moment à nous lorsque tu épaulais ta putain Kalachnikov ? Fils de... », réprimant encore le mot. Un instant, elle reste inerte. Ses yeux se referment. Sa tête se baisse. Elle geint douloureusement. Longuement. Ses épaules bougent toujours au rythme de la respiration. Sept souffles. » (Rahimi, 2008 : 27)

L'extrait montre que le gros plan remplit au cinéma la même fonction que l'analyse psychologique dans le roman : expressifs tous les deux, ils permettent de dévoiler les émotions les plus intimes du personnage. Le texte laconique du roman ne donne pas lieu à des analyses psychologiques minutieuses, c'est pour cela que Rahimi recourt à l'écriture filmique pour les faire saisir aux lecteurs.

Pareillement au scénariste, qui exploite les ressources du langage pour exprimer la focalisation spectatorielle, partie intégrante des films, Rahimi cherche à établir une équivalence entre le découpage des phrases et le découpage par plans. Dans le texte du roman, il existe de nombreux exemples de mimésis de la forme filmique de ce type. De telles phrases donnent au texte une qualité toute poétique :

Émue et pensive, elle finit son oignon et son pain rassis.
Elle souffle pour éteindre la lampe.
Elle s'allonge.
Et dort (Rahimi, 2008 : 103).

L'utilisation systématique des techniques cinématographiques nous permet de constater que le romancier, cinéaste lui-même, n'a pas résisté à la tentation de puiser dans l'écriture visuelle.

Parallèlement au recours à l'art cinématographique, le roman s'ouvre à un autre art, la musique, dans la mesure où il inclut également la dimension musicale. Cela

vient certainement de la méthode de travail du romancier, qui, lorsqu'il écrit ses romans, cherche à chacun d'entre eux une musique propre. Comme il l'affirme :

J'ai travaillé l'écriture de Syngué Sabour bercé par un lied de Schubert intitulé « Le double », dans *Le Chant du cygne*. [...] J'y ai entendu comme des pas, comme une personne qui s'approcherait de mon personnage... » (Laval, 2008).

Dans son étude consacrée à *Syngué Sabour*, Bernadette Rey Mimoso-Ruiz relève les traces émotives de la musique de Schubert – composée sur le poème *Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen* de Heinrich Heine – dans le livre de Rahimi et prétend que le lied en question évoque l'amour qui fait souffrir et anticipe la fin du roman :

Si le texte évoque un thème largement exploité dans la littérature romantique, la forte symbolique de l'intitulé du recueil (*Le chant du cygne*) porte l'empreinte mythologique du dernier chant de l'oiseau, le plus beau – celui qui précède la mort – et constitue dans le récit un sous-texte annonciateur du dénouement (Rey Mimoso-Ruiz, 2009 : 96).

Nous nous contenterons de noter à ce propos que l'écrivain, au delà des mots, recourt à la musique pour créer un réseau associatif autour de son texte, qui sert, d'une part, à suggérer le dénouement, et d'autre part, à l'interpréter, car, comme nous le verrons par la suite, sans ces divers supports symbolique ou allégorique, la fin du roman peut paraître ambiguë.

Pour revenir à la musicalité du roman, nous devons ajouter que Rahimi tisse de nombreux éléments aux effets sonores dans la trame de son texte : courtes phrases musicales et rythmées, bruits ou silences lourds de sens. L'effet musical du texte est particulièrement fort dans quelques paragraphes qui s'apparentent à la prose poétique.

À titre d'exemple, citons ce passage qui décrit la ville en état de guerre :

Le soleil se couche.
Les armes se réveillent.
Ce soir encore on détruit.
Ce soir encore on tue.
Le matin.
Il pleut.
Il pleut sur la ville et ses ruines.
Il pleut sur les corps et leurs plaies (Rahimi, 2008 : 70-71).

Le texte est soigneusement construit, avec un vocabulaire restreint, mais il en dit long grâce aux répétitions et aux antonymes. L'extrait cité est rythmé par les allitérations (*soleil se couche, ce soir*), les oppositions (*soir/matin, ville/ruine, corps/plaies*) et les anaphores (*ce soir, il pleut*). Les phrases, qui portent en elles une métrique cadencée, sont très suggestives justement en raison de la musicalité et de la souplesse de la prose poétique.

Comme nous l'avons démontré dans ce qui précède, *Syngué Sabour* véhicule plusieurs arts et plusieurs genres – théâtre, cinéma, musique et poésie – qui s'entremêlent et se compénètrent. La réception critique souligne sans cesse que le texte du roman est particulièrement dense. On ne saurait cependant le qualifier de simpliste ; bien qu'il soit dépouillé de tout ornement superflu, les différents modes d'expression lui confrèrent une richesse stylistique, formelle et langagière.

2. Du côté du roman occidental : l'influence de l'écriture durassienne et du roman minimaliste

En dépit des différentes stratégies de transgression générique relevées dans notre corpus, le texte est qualifié de roman dans le paratexte et l'épitéxte. Il est temps d'étudier comment *Syngué Sabour* satisfait aux critères du genre romanesque.

Rahimi, semble-t-il, renoue avec la littérature occidentale des années 1980 – contemporaine de son arrivée en France –, notamment avec le roman minimaliste et le roman durassien, lesquels peuvent être décrits tous les deux par la devise « Moins, c'est plus. ». Dans ce qui suit, nous examinerons ce que notre corpus doit à cette double influence.

Atiq Rahimi n'a jamais caché son admiration pour Marguerite Duras⁵. Il a découvert Duras, la cinéaste, à Kaboul, quand il a regardé le film *Hiroshima mon amour* réalisé par Alain Renais :

Pour moi, c'était de la poésie ! [...] Je suis venu au cinéma par ce film. Je ne comprenais rien, et pourtant, j'étais bouleversé. Je me suis dit : Kaboul sera mon Hiroshima⁶ (Berger, 2005).

Le roman durassien, Rahimi l'a découvert après être arrivé en France, en 1984, quand il s'est acheté *L'Amant*, Prix Goncourt de l'année, afin de perfectionner son français. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que le roman *Syngué Sabour* soit dédié à Duras : « Ce récit, écrit à la mémoire de N. A. – poétesse afghane sauvagement assassinée par son mari –, est dédié à M. D. » (Rahimi, 2008 : 9). En fait, c'est l'écriture durassienne qui marque de son empreinte le premier roman que Rahimi a écrit dans sa langue d'adoption.

L'œuvre durassienne se situe, selon Denès, « en marge des modes et des catégories » (Denès, 2006 : 289), ce qui veut dire que le trait distinctif de cette œuvre est l'hybridité générique, laquelle, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente de notre étude, est aussi inhérente au livre de Rahimi.

Il ne faudrait pas penser toutefois que l'influence durassienne dans *Syngué Sabour* se limite à la seule hybridité. Elle est sensible dans ce que l'on pourrait appeler l'écriture du silence, faisant naître la problématique de l'indicible. Pareillement à de nombreux romans de Duras, *Syngué Sabour* est également construit autour de l'indicible. Au début du roman, c'est un silence absolu qui règne dans le foyer du couple. D'une part, parce que le mari est dans le coma et la femme condamnée au silence par les lois de la société musulmane ; d'autre part, parce que les deux époux n'ont jamais dépassé le silence déterminant leur mariage, fondé sur la suprématie incontestable de l'homme et l'assujettissement de la femme. À ce silence familial s'ajoute le silence qui pèse sur la société egloutie dans une guerre fratricide sans fin. Le lexique met en valeur les multiples silences du roman : le mot

⁵ Rahimi a même imaginé une rencontre avec Marguerite Duras qu'il a écrite dans une interview-conversation fictive : <http://www.vanityfair.fr/culture/articles/conversation-impossible-atiq-rahimi-marguerite-duras/326>

⁶ Extrait de l'entretien réalisé par Laurence Berger pour l'émission de cinéma, « Champs/Contre-champs » diffusée sur Radio Libertaire, le 2 janvier 2005, article intitulé « Atiq RAHIMI, le cinéaste ».

silence et ses dérivés, ainsi que les mots exprimant le mutisme abondent dans le texte⁷.

Syngué Sabour est le récit de la prise de conscience d'une femme opprimée, ainsi, dans la mesure où celle-ci commence à parler, le silence du foyer se dissipe. En prenant la parole pour raconter ce qu'elle n'a jamais pu ou osé dire à son mari, cette femme transgresse les lois religieuses et sociales établies, et brise le silence imposé aux femmes.

Rahimi, de même que Marguerite Duras, recourt à de nombreuses techniques et figures de style ou de rhétorique – non-dit, aposiopèse, ellipse, parataxe – pour créer l'effet de silence, parmi lesquelles le blanc typographique, le procédé le plus fréquemment utilisé dans le roman. Comme dans la poésie moderne, chez Rahimi aussi, il est avant tout l'équivalent visuel du silence et a une fonction interprétative.

L'influence durassienne peut également être découverte dans l'anonymat des deux personnages principaux, à la différence près que Rahimi remplace les pronoms personnels « il » et « elle » de *L'Amant* par « l'homme » et « la femme ».

Silence, indicible, huis clos, absence d'identité des personnages, ce sont là les techniques poétiques qui soutiennent l'hypothèse de la parenté du roman de Rahimi avec les textes durassiens.

Une autre question plus délicate à notre avis à traiter est celle du minimalisme de l'écriture rahimienne, qu'il aurait pu emprunter aussi bien à Marguerite Duras qu'aux romanciers dits minimalistes, auxquels l'écrivaine française était liée par des affinités esthétiques.

Le minimalisme, né aux États-Unis à la fin des années 1970, présente des caractéristiques semblables à celles de la nouvelle européenne, il n'y donc rien de surprenant à ce qu'Alain Roy affirme : « En fait, cette forme d'écriture pourrait être considérée comme l'aboutissement de ce qui constitue le genre de la nouvelle » (Roy, 1993: 12). En France, dans les années 1980, un certain nombre d'écrivains, rassemblés autour des Éditions de Minuit – tels que Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly ou Éric Chevillard – reprennent certains éléments du récit en réaction contre le Nouveau Roman, sans pour autant retourner au roman traditionnel. L'écriture minimaliste se caractérise par une intrigue réduite à ses composantes essentielles, par un ton neutre auquel contribue l'emploi fréquent de la litote et de l'ellipse. Au niveau narratif, le roman minimaliste puise à la fois dans la continuité et dans la discontinuité du récit, d'où son caractère fragmentaire.

Dans le texte du roman, comme les extraits cités ci-dessus le prouvent, nous pouvons découvrir de nombreux points de rapprochement avec l'écriture minimaliste : peu d'actions, dialogues réduits à l'essentiel, descriptions laconiques, maigre analyse psychologique, simplicité lexicale et langagière. Ce type d'écriture donne la primauté absolue à une narration particulière, composée essentiellement de scènes juxtaposées sans transition. Dans *Syngué Sabour*, Rahimi recourt souvent à cette technique narrative minimaliste⁸. Citons à titre d'exemple le paragraphe dans

⁷ Dans ce roman de cent trente-sept pages, nous avons compté cinquante et une expressions se référant au silence, au non-dit et au mutisme individuel ou collectif.

⁸ Notons aussi que les scènes juxtaposées font référence, elles aussi, à l'écriture filmique.

lequel le narrateur passe sans transition d'une scène de guerre à une scène du foyer :

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.

« 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. » Elle se lève et fait quelques pas (Rahimi, 2008 : 27-28).

L'écrivain met en relief la juxtaposition des scènes par le blanc typographique les séparant, mentionné ci-dessus à propos du silence.

Nous avons démontré ailleurs quelles fonctions peut avoir le blanc typographique dans le roman de Rahimi⁹, nous nous contentons de répéter ici que le blanc en fin de paragraphe a un pouvoir de suggestion : il permet aux lecteurs de s'arrêter un instant pour réfléchir à ce que le texte leur suggère, sans le dire explicitement. C'est ainsi qu'il provoque une ouverture du sens que chacun des lecteurs comble à sa guise.

L'écriture épurée des romans minimalistes exerce également une influence directe sur la narration : les narrateurs refusent de commenter, de qualifier ou d'expliquer ce qu'ils racontent, c'est-à-dire qu'ils s'obstinent à ne pas intervenir dans leur propre récit. Ce trait caractéristique est particulièrement frappant dans *Syngué Sabour* où il est encore renforcé par un fréquent recours à la technique de la focalisation externe¹⁰. En focalisation externe, le narrateur ne rapporte que ce qu'il perçoit – voit ou entend –, l'action est transmise aux lecteurs telle qu'elle se passe. Étant donné que l'écriture est réduite aux apparences extérieures de la réalité perçue, le narrateur ne sait pas toujours ce que les personnages éprouvent ou pensent.

Pour illustrer ce que nous venons de dire, citons le passage qui décrit une sorte de trouble post-traumatique chez la femme violée par un jeune soldat :

La femme est toujours assise à la même place. Elle reste là pendant longtemps. Sans regarder vers le rideau vert. Ses yeux s'embuent de larmes. Son corps se replie. Elle prend ses genoux entre ses bras, enfouit sa tête, et crie. Un seul cri, déchirant. [...] Le froid ou l'émotion, les larmes ou la terreur saccadent son souffle. Elle tremble (Rahimi, 2008 : 108).

Le ton de la narration est sec, voire froid ; il contraste brutalement avec la scène décrite. Les lecteurs n'ont aucune information précise sur ce que la femme éprouve, pense ou perçoit, ils n'ont que les faits nus racontés par un narrateur hétérodiégétique¹¹. L'absence quasi totale de commentaires ou d'interventions du narrateur donne au lecteur l'impression d'assister à l'action représentée. Cette sensation est due à la focalisation externe qui fait appel à l'imagination et à la participation active des lecteurs, lesquels doivent relire et repenser tous les indices dont le texte est parsemé, sans quoi ils ne peuvent pas interpréter ce qu'ils viennent

⁹ Körömi, G. (2015). Écrire la guerre sans fin : le roman *Syngué Sabour*. *Pierre de patience* d'Atiq Rahimi. In *Dialogues francophones*, 20-21, pp. 9-18.

¹⁰ Cf. Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.

¹¹ Cf. Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.

de lire. De tels passages mettent en jeu une écriture de la perception, c'est à-dire une écriture qui s'en tient uniquement à ce qui est perceptible par les sens ; les actions, les descriptions et la psychologie du personnage sont réduites au minimum, si bien que les mobiles qui le poussent à agir restent dans l'ombre.

Cette technique qui invite les lecteurs à prolonger le texte, est inhérente à l'écriture fragmentaire de Rahimi. Une telle écriture exige de la part du lecteur une attention continue, un travail intellectuel, ainsi qu'un investissement émotionnel pour pouvoir remplir les espaces de non-dit. Le constat de Wolfgang Iser pourrait être cité à juste titre à propos de *Syngué Sabour* :

L'auteur et le lecteur prennent donc une part égale au jeu de l'imagination [...] La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve (Iser, 1985 : 198).

La lecture, comme l'affirme Erika Fischer-Lichte, est capable de transformer l'état mental et émotionnel du lecteur, et de plus, cet effet transformatif n'est pas limité à la durée de la lecture¹².

L'examen du texte montre de nombreuses tendances communes entre l'écriture de *Syngué Sabour* et celle des romans minimalistes, mais ces parallélismes font encore mieux ressortir quelques différences marquantes entre eux.

La plus grande différence entre l'écriture minimaliste et celle de Rahimi réside dans la représentation linguistique du réel. Tandis que le langage métaphorique est pratiquement absent des romans minimalistes, dans *Syngué Sabour* la représentation se fait souvent au moyen d'images qui détournent le sens propre des mots, ou bien au moyen d'objets ayant une dimension métaphorique ou allégorique, permettant au romancier d'évoquer une autre réalité que celle qui est décrite. Il nous reste à étudier la portée symbolique du roman, directement liée à la tradition orale de l'Orient.

3. Du côté de la tradition orale orientale : chansons, comptines, contes

Dans *Syngué Sabour*, la tradition orale – sous forme de comptine, de légende et de conte – occupe une place primordiale. Dans ce qui suit, nous examinerons ce qu'elle ajoute aux significations du roman, conçu, comme nous l'avons vu, à l'instar des textes minimalistes occidentaux.

Avant d'examiner ce point essentiel de la problématique, il semble utile de présenter les traits caractéristiques du « genre » du conte, et de mettre en relief ce qui distingue le conte oriental du conte européen.

Relevant d'une tradition ancestrale, le conte, dont le caractère oral fait l'originalité, est créé par et pour le peuple. Le conte est plus qu'un genre littéraire traditionnel : il appartient plutôt au savoir collectif qui se transmet de bouche à oreille. Étant donné que le conte peut toujours se transformer lors de la transmission orale, il serait inutile d'insister trop longuement sur le caractère événementiel du genre. Il est notoire que le conte échappe aux codes canoniques de la littérature,

¹² Fischer-Lichte, Erika (2015). Az irodalom mint aktus – az olvasás mint aktus: a szövegek performativitásáról. In Antal, É. & Kicsák, L. & Széplaky, G. (Ed.), *Performatív fordulatok*. (pp. 71-88). Eger : Líceum Kiadó (trad. Szabó, Cs.).

puisque l'acte de conter – compte tenu de la voix et de la personnalité du conteur, de la situation de communication, des expériences personnelles des auditeurs – fait partie intégrante de l'œuvre en question, aussi bien de sa réception. C'est pour cela que la réception de ce genre spécifique n'est jamais indépendante de l'acte performatif dans lequel il est né et renait.

Bien que le conte européen et le conte oriental offrent de nombreux points communs, nous pouvons découvrir entre eux des différences significatives. Ce propos est loin d'être inintéressant, car, contrairement aux pays occidentaux où le conte – entré dans le canon littéraire et fixé par l'écrit une fois pour toutes au XIX^e siècle – a perdu son caractère performatif, en Orient les contes restent vivants et font partie d'une tradition vivante. En Afghanistan, par exemple, aujourd'hui encore, on continue à raconter des histoires et des contes non seulement dans les foyers, mais aussi dans les maisons de thé.

Nous devons remarquer aussi que les contes d'Orient, contrairement à ceux de l'Occident, n'ont ni morale ni fin. Comme le dit Atiq Rahimi :

Quand vous demandez à un sage perse d'analyser une réalité, un événement, ou un concept, il ne se livre pas à un discours philosophique. Il vous raconte un conte... Contrairement, encore, à ce qui se passe en Occident, où, à la fin de chaque conte, on obtient la conclusion et la morale, là-bas, on vous répond simplement : «Je vais vous raconter une autre histoire». Chaque histoire devient la conclusion et la morale de l'histoire précédemment racontée. Cela vient, je crois, de la culture indienne. Dans la culture indienne, le sens n'est pas au bout d'une histoire. Le sens traverse l'histoire [...] (Profizi, 2013).

Cette déclaration permettra d'interpréter au mieux le rôle et les fonctions des contes orientaux intercalés ou sous-entendus dans le roman.

Le titre du roman fait immédiatement appel à la matière des contes persans. Il frappe les lecteurs occidentaux par la touche orientale, exotique, de l'expression «*Syngué Sabour*» que la traduction en français – pierre de patience – ne saurait atténuer. Ne connaissant pas le conte persan originel¹³, ces derniers ne peuvent deviner ce que le titre veut évoquer. En revanche, l'horizon d'attente des lecteurs avertis, connaissant le conte, est déterminé par l'intertexte explicitement mobilisé dans le titre : ils s'attendent donc à l'histoire d'une libération, d'une révélation, en fait, à une prise de conscience. C'est ainsi que par le titre l'écrivain détermine d'emblée le sujet principal de son roman.

Dans *Syngué Sabour*, c'est la femme qui, sans raconter le conte en question, explique à son mari le pouvoir magique de la pierre de patience dont elle a entendu parler par son beau-père. Le vieillard lui a expliqué que la pierre de patience éponge tous les secrets et les malheurs de celui ou de celle qui lui ouvre

¹³ Le conte *Syngué Sabour* raconte les péripéties d'une jeune femme qui veille un prince inconscient dont le corps est percé par quarante aiguilles. Elle jeûne et prie trente-neuf jours pour pouvoir retirer chaque jour une aiguille du corps de l'homme, mais le quarantième jour elle est tellement épuisée qu'elle s'endort et sera alors remplacée par une gitane : c'est cette dernière qui ôte la dernière aiguille. Le prince reprend conscience et, convaincu que c'est la gitane qui l'a libéré, l'épouse. La jeune fille, devenue servante des jeunes mariés, se plaint et se lamente chaque jour auprès d'une pierre de patience. Au moment où celle-ci éclate, le prince découvre la vérité.

son cœur, jusqu'au jour où elle éclate. Ce jour-là, celui ou celle qui lui a confessé ses malheurs et ses souffrances, sera délivré(e) de tous ses tourments.

Le vieillard agonisant a assimilé cette pierre, objet magique de conte, à la pierre de Kaaba de la Mecque, et depuis ce moment-là la femme est convaincue que la Kaaba, qui écoute les plaintes des pèlerins depuis des siècles, « [...] éclatera un jour, et ce jour-là ce sera la fin de l'humanité. C'est peut-être ça l'Apocalypse » (Rahimi, 2008 : 80).

Il est notoire qu'en Orient, la pierre était toujours le signe de la divinité et elle était honorée au moyen d'huiles précieuses ou de sang. La Kaaba est une pierre tombée du ciel : ainsi, tout en restant liée à la divinité, elle se distingue des pierres vénérées, car « sa couleur noire d'aérolithe la renvoie à la lune et à la féminité, ou à la maternité en général » (Cazenave, 1996 : 527). Cette symbolique de la pierre anticipe la violence commise contre la femme, ainsi que son sang versé. Mais l'assimilation de la pierre de patience à la Kaaba, placée sous le signe du féminin – cette interprétation, absente du conte, paraît être l'invention de Rahimi –, permet au roman de s'ouvrir à une nouvelle interprétation possible, cette fois universelle : c'est l'humanité entière qui attend la rédemption.

En ce qui concerne la pierre de patience mise en valeur par le titre, sa signification ne sera révélée qu'au moment où la femme, menacée par la folie, réalise que c'est son mari qui est sa propre syngué sabour. Désormais, elle est convaincue qu'en lui confessant ses rêves, ses mensonges et ses péchés, elle peut le ressusciter :

« C'est un miracle en effet. Un miracle pour moi, grâce à moi. Ton souffle est suspendu au récit de mes secrets » (Rahimi, 2008 : 78). Un récit contre une vie, c'est là l'idée bien connue des fameuses *Mille et une nuits*. Le roman *Syngué Sabour* présente le même modèle, fondé sur la primauté de l'acte de conter. Ce qui importe, ce n'est pas ce qui est dit, mais c'est le fait de dire.

C'est ainsi que la parole, pareillement aux contes des *Mille et une nuits*, devient un acte libérateur, et par là, un acte performatif.

À cette lumière, il est particulièrement frappant que le sujet parlant de *Syngué Sabour*, contrairement aux deux premiers romans de Rahimi, écrits en persan, soit une musulmane, condamnée au silence par la société, la religion et la famille. La femme anonyme, pour la première et dernière fois de sa vie, prend la parole et raconte tout ce qu'elle a sur son cœur. Son aveu, qui passe pour un plaidoyer amer contre la société patriarcale, réussit à rompre certains tabous. N'oublions pas que la condition *sine qua non* de cet aveu est le mutisme du mari.

Rahimi a inséré dans son roman un autre symbole très fort, celui des oiseaux migrateurs. D'une manière générale, les oiseaux représentent le lien avec les divinités, les états supérieurs de l'être humain. Ils symbolisent aussi la liberté, ainsi que le rêve éternel de l'homme de connaître des pays lointains et inconnus. Dans le roman, les oiseaux migrateurs décoorent les rideaux de la chambre, mais il est significatif qu'ils soient figés en leur vol. L'image des oiseaux migrateurs figés dans leur élan est douloureusement belle : elle nous avertit d'emblée que la liberté n'existe pas dans ce monde-là.

Les oiseaux migrateurs rappellent aux lecteurs avertis de la littérature orientale *Le Langage des Oiseaux*, un récit soufi initiatique d'Attâr Neyshâbouri¹⁴ qui raconte le voyage sinueux des oiseaux-pèlerins à la recherche de leur roi, l'oiseau mythique appelé Simorgh. Après avoir vaincu mille péripéties, seuls trente oiseaux sur mille parviennent à leur but, où ils reçoivent l'ultime révélation : le simorgh est leur propre essence, jusqu'alors enfouie dans les profondeurs de leurs âmes. Ils comprennent alors qu'ils ont cheminé vers eux. Cette métaphore n'est pas absente du roman de Rahimi.

Tandis que le conte originel a une fin heureuse, la fin du roman reste plus énigmatique¹⁵. Contrairement au conte persan, la pierre de patience du roman n'apporte pas une fin heureuse : l'homme reprend conscience et tue sa femme. Il est vrai que la pierre de patience apporte la délivrance à la femme, mais celle-ci en meurt. La description de la scène finale est onirique, nous dirions même surréelle :

La femme est écarlate. 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 (Rahimi, 2008 : 138).

En fait, ce n'est que dans la dernière phrase du roman que la symbolique des oiseaux migrateurs prend sa véritable signification, bien qu'ils soient sans cesse mentionnés par le narrateur¹⁶. Symbole de liberté, les oiseaux migrateurs suggèrent que la révolte de la femme, malgré son échec, n'était pas vaine : les oiseaux, figés jusqu'alors dans leur élan, s'envolent vers l'infini, ainsi que la femme opprimée et par la société, et par sa famille, qui, cependant, meurt libre.

Il existe un seul conte dont le texte est inséré dans le roman de Rahimi, le conte que la femme tient de sa grand-mère. Il s'agit d'un conte familial féminin que les femmes âgées transmettent aux petites filles. En réalité, ce n'est pas un véritable conte, puisqu'il a été écrit par le romancier, par conséquent son analyse n'entre pas dans le cadre de la présente étude. Nous nous contentons de noter qu'il s'agit du mythe d'Œdipe féminisé, raconté du point de vue de la reine, par ailleurs, inversé, c'est-à-dire que l'inceste est consommé entre le roi et sa fille. La réécriture du mythe, toute en sous-entendu, avertit les lecteurs occidentaux d'une fin tragique inévitable.

Nous avons affirmé ci-dessus que plusieurs intertextes figurent dans le roman, lesquels sont empruntés à la tradition orale orientale. Il s'agit des chansons et des comptines chantées ou récitées par les personnages secondaires – la vieille voisine folle, les enfants jouant dans la rue –, que l'on ne voit jamais. Les paroles apparemment claires des chansons sont lourdes de sens. Comme par exemple l'air sifflé par le porteur d'eau – « Laïli, Laïli, Laïli djân, djân, djân, tu m'as brisé le cœur... » (Rahimi, 2008 : 48) – nous rappelant non seulement le mariage malheureux de la femme, mais aussi le malheur conjugal de tous les couples présentés dans le roman.

¹⁴ Poète mystique iranien des XII^e et XIII^e siècles.

¹⁵ Rahimi ne cesse de répéter dans ses interviews qu'il se plaît à contraindre les lecteurs de chercher la fin de ses récits : « C'est aussi ce qui fait la différence entre la culture orientale et occidentale. En Occident, l'auteur cherche toujours une chute à son œuvre. Dans la culture persanophone, on pratique l'infini, on est dans une structure circulaire. Des destins qui se rejoignent et s'écartent » (Bernard, 2009).

¹⁶ Les rideaux aux oiseaux migrateurs sont mentionnés vingt-sept fois, ce qui est énorme vu la pauvreté du décor et les descriptions plus que laconiques du roman.

Nous pourrions encore mentionner le récit de la vieille folle, entrecoupé de paroles d'une chanson populaire. Le texte du récit et les paroles de la chanson sont parsemés de mots et d'expressions prémonitoires – danse des morts, couper la tête, tenir la tête sous les bras – qui aident les lecteurs à reconstituer une pratique guerrière horrible en usage chez les Afghans : la décapitation des ennemis et la « danse des morts »¹⁷. Les propos de la vieille, mêlés aux paroles de la chanson, ont pour fonction de percevoir aux lecteurs un message sous-entendu mais non-dit, soigneusement passé sous silence : le mari et le fils de la vieille folle ont été massacrés et mutilés.

Conclusion

Notre examen nous permet de conclure que la concision du roman, tant vantée par les critiques, et sa « langue décharnée », pour reprendre l'heureuse formule de Bernard Quiriny (Quiriny, 2008 : 25), résultent du dialogue entre deux genres ayant des origines différentes : le roman occidental et le conte oriental. Dans son roman, Atiq Rahimi ne les fait pas simplement dialoguer : il emprunte le meilleur de chacun de ces deux genres pour pouvoir en dire le plus possible avec le moins de moyens langagiers possible. Tandis que le roman minimaliste occidental lui fournit des moyens techniques – vocabulaire simple, ton sec, concision dans le style, écriture dépouillée –, le conte oriental lui offre des moyens poétiques – objets et êtres symboliques, intertextes, allusions et sous-entendus –, pour donner au texte un pouvoir de suggestion extraordinaire. Les contes, auxquels le roman fait allusion, sont destinés soit à suggérer tout ce que de simples mots ne peuvent exprimer – violences, tabous, mort –, soit à servir de support symbolique, ce qui est indispensable pour que les lecteurs puissent interpréter le message du récit. En faisant réfléchir les lecteurs, l'apport symbolique du conte oriental réussit à prolonger en quelque sorte le récit au-delà de la fiction.

Bibliographie

- BERNARD, E. (2009) : Rencontre avec Atiq Rahimi. *La revue de Teheran*, 39, <http://www.teheran.ir/spip.php?article898#gsc.tab=0> [consulté le 23 juin 2018].
- CAZENAVE, M. (1996) : *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française.
- DENÈS, D. (2006) : Les gauchissements de l'écriture durassienne. In A. Cousseau & D. Denès (ed.), *Marguerite Duras, marges et transgressions* (pp. 289-294). Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- LAVAL, M. (2008). Atiq Rahimi : « Je ne crains pas de dire la barbarie ou la décadence ». *Télérama*, <http://www.telerama.fr/livre/atiq-rahimi-je-ne-crains-pas-de-dire-la-barbarie-ou-la-decadence,36049.php> [consulté le 24 mai 2018].

¹⁷ Dans son roman intitulé *Maudit soit Dostoïevski*, Rahimi décrit la danse des morts de cette façon : « [...] on coupe la tête de quelqu'un et on asperge la plaie d'huile brûlante. Le pauvre corps sans tête s'agite, sautille » (Rahimi, 2011 : 170).

- MIMOSO-RUIZ, B. R. (2008) : Silence du cyan et cri d'écarlate. Syngué sabour. La Pierre de patience (Atiq Rahimi, 2008). *Logosphère, Écritures du silence*, 5, pp. 89-103.
- PROFIZI, A. (2013) : Atiq Rahimi : « En Afghanistan, l'individu n'existe pas ». *La règle du jeu*, <http://laregledujeu.org/2013/04/12/13017/atiq-rahimi-en-afghanistan-lindividu-nexiste-pas> [consulté le 20 mai 2018].
- QUIRINY, B. (2008) : Les raisons d'un succès. Pierre précieuse. *Le Magazine Littéraire*, 481, p. 25.
- RAHIMI, A. (2008) : *Syngué Sabour. Pierre de patience*. Paris : P.O.L.
- (2011) : *Maudit soit Dostoïevski*. Paris : P.O.L.
- (2015) : *La ballade du Calame*. Paris : Iconoclaste.
- ROY, A. (1993) : L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste). *Liberté*, 353, pp. 10-28.
- TORO, A. de (2009) : La pensée hybride, culture des diasporas et culture planétaire. Le Maghreb (Abdelkebir Khatibi - Assia Djebar). In A. de Toro & Ch. Bonn (ed.), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et littérature maghrébines* (pp. 69-124). Hildesheim-Zürich-New York : Georg Olms Verlag.
- ISER, W. (1985) : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga.