

**Pierre de Patience d' Atiq Rahimi entre figurativité de la
photographie et photographie de la figurativité**

Inas Momtaz

Maitre de conférences à l'Université du Caire

Résumé:

La présente recherche porte sur la problématique de l'interaction entre la photo et la figurativité, entre la photo placée sur la couverture du roman *Pierre de Patience* d'Atiq Rahimi (lauréat du prix Goncourt en 2008) et la dimension figurative du titre. S'agit-il d'une complémentarité? d'une rivalité...?

Le but de cette recherche est de remettre en cause la relation entre les deux et voir dans quelle mesure chacun des deux rend compte du roman et comment cette relation s'y traduit

Mots-clés : la figurativité, la photo, l'interaction, la dimension figurative, une complémentarité, une

rivalité.

المخلص

يتناول هذا البحث اشكالية علاقة التداخل التي تربط بين الصورة الموجودة على غلاف رواية حجر الصبر وما تحمله من رمزية و الصورة الذهنية التي يستدعيها العنوان وهل هي علاقة تكامل او منافسة؟

Introduction:

Cette étude se présente comme une réflexion sémiotique sur la relation entre la photo et la figurativité du fait que toutes deux, l'une aussi bien que l'autre, relèvent du domaine du perçu. En d'autres termes tout ce qui donne à voir ou à imaginer. D'ailleurs l'interaction entre le figuratif et l'iconique, entre le caché et le

montré, entre le lointain et le proche mérite d'être pris en considération. C'est dans cette perspective que nous allons aborder l'analyse de *Pierre de Patience* d' Atiq Rahimi (2008), tout en mettant l'accent sur l'interférence problématique entre le titre et la photo placée sur la page de couverture.

Considérations autour de la figurativité

Attardons-nous d'abord avant de présenter notre analyse sur la notion de "figurativité". Cette notion a occupé le centre d'intérêt pour les recherches sémiotiques à partir des années 80 avec Greimas qui avait établi la typologie des isotopies figuratives tout en mettant en évidence le statut du référent⁽¹⁾. Par ailleurs, dans son ouvrage intitulé *Précis de sémiotique littéraire*, le sémioticien Denis Bertrand a essayé d'avancer une définition de la figurativité en disant :

"Tout contenu d'un système de représentation, verbal, visuel ou autre, qui se trouve corrélé à une figure signifiante du monde perçu (le monde naturel lors de sa prise en charge par le discours)". Ou bien autrement dit: "tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur"⁽²⁾.

Nous croyons utile de nous servir de deux autres citations concernant la figurativité. Dans l'une, elle se maintient en opposition avec le contenu abstrait d'un texte:

"Si l'on admet que le rapport entre la figurativité d'un texte ou d'une image et son contenu abstrait est comparable à celui d'un signifiant et d'un signifié,

il est prévisible que le contenu des discours figuratifs puisse relever [...]d'un codage semi-symbolique, les figures du monde naturel qu'il reprend à son compte [...] étant sélectionnées et associées selon leur capacité à réaliser certaines catégories du sensible, et notamment certaines catégories du visible⁽³⁾".

Dans l'autre, nous avons affaire à une tendance qui considère la figurativité comme un niveau de lecture de l'objet visuel :

" Le niveau figuratif correspond à ce mode de lecture qui nous fait prendre la peinture comme reflet ou souvenir de quelque chose qu'elle n'est pas, comme substitut des objets du monde"⁽⁴⁾.

Figuratif / Iconique, et hypothèse de départ

Au croisement entre le figuratif

et l'iconique, nous chercherons les réponses aux questions suivantes : Dans quelle mesure se réalise la dimension figurative de la photo? Et dans quelle mesure se réalise la dimension référentielle de la figurativité?

La réponse exige une analyse du roman *Pierre de Patience* d'Atiq Rahimi (lauréat du prix Goncourt en 2008) à la lueur de cette relation. La complexité du sujet se traduit dans le titre de notre communication : figurativité de la photo et photo de la figurativité. D'un côté, il s'agit de la dimension figurative transmise par la photo. D'un autre côté, nous avons affaire à l'image mentale véhiculée par le contenu figuratif du titre.

Notre analyse repose donc sur l'hypothèse de départ que "La photographie par exemple, en raison de sa nature absolument analogique, semble bien constituer

un langage sans code"⁽⁵⁾. D'ailleurs cette vision barthésienne de la photographie a servi de modèle pour beaucoup d'autres sémioticiens travaillant sur l'image, entre autres Jean-Marie Floch qui affirmait cette dépendance de la photo envers le texte écrit:

« selon Barthes ; 1965, p.945, au contraire, la photographie n'est rien d'autre qu'un analogon du réel, un message sans code, polysémique, lequel, pour pouvoir signifier, a toujours besoin de l'ancrage d'un texte écrit qui « vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image »⁽⁶⁾.

C'est à partir de cette hypothèse que nous allons pousser plus loin notre examen de la relation titre/photo pour aborder le lien figurativité/photo. Certes, le lien figurativité/photo peut paraître paradoxal bien que toutes deux

relèvent du domaine du perçu (comme nous venons de le signaler). Dans l'une on commence par le concret pour désigner l'abstrait. Dans l'autre, on commence par le concret pour désigner toujours le concret. N'oublions pas que la première tâche assumée par la photo c'est de montrer, donner à voir. De là, émanent deux tendances concernant la photo :

- La photo destinée à montrer (concret → concret)⁽⁷⁾
- La photo destinée à cacher (concret → abstrait)⁽⁸⁾

Le roman (vue d'ensemble):

A cet égard, une vue d'ensemble du roman est nécessaire. Il s'agit d'un roman tout entier organisé autour de la figurativité du titre et la figurativité de la photo placée sur la couverture. En effet, la dimension figurative du titre est loin d'être négligeable. Le titre du

11- Roland Barthes, *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

Bibliographie

- Bartes (R.), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980.
- ———, « Rhétorique de l'image » in *Communications* 4, Paris, Seuil 1964.
- Beguin-Verbrugge (A.), *Images en texte, Images du texte*, Villeneuve d'Ascq, PUS, 2006.
- Bertrand (D.), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Her, 2000.
- Darras (B.) (Sous la direction de), *Images et sémiotique. Sémiotique pragmatique et cognitive*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- Greimas (A.J.), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique » in *Actes*

sémiotiques, Documents, VI, 60, Paris, Ehes-Cnrs, 1984, pp. 5-24

- Henault (A.) (Sous la direction de), *Ateliers de sémiotique Visuelle*, Paris, PUF, 2004
- ———, *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2002
- Morizot (J.), *Interfaces: Texte Et Image*, Rennes, PUR, 2004.
- Porcher (L.), *Introduction à une sémiotique des images*, Paris, Didier, 1987.

* * * *

Notes

- 1- Greimas (A.J), « sémiotique figurative et sémiotique plastique » in *Actes sémiotiques*, Documents, VI, 60, Paris, EHESS-CNRS, 1984, p.10. A la suite de Greimas, J.-M. Floch fait allusion au « référent » comme étant une notion qui constitue pour certains le monde réel et pour d'autres, le contexte de communication. Cf. Floch (J.-M.), « Introductions. Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale », in *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2002, p.103.
- 2- Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER, 2000, p.102.
- 3- Floch (J.-M.), « Un nid

confortable de Benjamin Rabier, in *Questions de sémiotique*, *op.cit.*, p. 153.

- 4- Thürleman (Félix), « Blumen-Mythos » (1918) de P.Klee, in *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004, p. 15.
- 5- Barthes (R.), « Rhétorique de l'image » in *(communications 4*, Paris, Seuil, 1964, p. 64.
- 6- C'est une citation de seconde main faite par Floch (J.-M.), *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Faulac, 1986, p.22
- 7- Exemple, la photo documentaire.
- 8- Exemple, la photo figurative
- 9- Atiq Rahimi, *Pierre de patience*, Paris P.O.L., 2008, p. 13. Ceci montre une tendance à la généralisation chez l'auteur.
- 10- Floch (J.-M.), " Composition Iv de Kadinsky ", in *Questions de sémiotique*, *op. cit.*, p. 143.

roman « Pierre de Patience » renvoie à un conte persan : il s'agit d'une pierre magique qui, à force de lui avouer toutes les souffrances et les secrets dont on souffre, éclate un jour et là on est soulagé et délivré de nos souffrances.

L'histoire se déroule « en Afghanistan ou ailleurs comme le dit l'auteur »⁽⁹⁾. L'héroïne est une femme anonyme qui s'occupe de son mari blessé par une balle à la nuque dans des affrontements insignifiants entre les djihadistes. Plongé dans un coma, le mari est complètement inconscient. Alors que c'est la femme qui mène le récit se déroulant dans un espace clos et silencieux malgré les fracas des obus à l'extérieur. Aux pleurs et aux supplications de la femme, succèdent les confessions les plus choquantes. Au silence du guerrier immobile qui n'est présent que par le souffle régulier de sa respiration, s'oppose le monologue

de la femme où elle donne libre cours à ses aveux et où elle blasphème et transgresse les tabous. Tout au long du roman, nous avons affaire à un paradoxe qui oppose l'homme muet et passif à la femme qui rompt et silence et tabous, et déplore sa situation de femme opprimée. Opprimée depuis longtemps et durant toute sa vie conjugale où ont régné le silence et le manque de communication, elle saisit l'occasion pour rompre le silence et avouer l'indicible. Pour le faire, elle s'est créé sa pierre de patience propre à elle : « Avant qu'elle ait ramassé son voile, ces mots surgissent : « Syngué Sabour ! » Elle sursaute, « voilà le nom de cette pierre : syngué sabour, pierre de patience ! la pierre magique ! » et s'accroupit auprès de l'homme. « Oui, toi, tu es ma syngué sabour ! » elle effleure délicatement son visage, comme si

elle touchait réellement une pierre précieuse. « Je vais tout te dire ma syngué sabour, tout. Jusqu'à ce que je me délivre de mes souffrances, de mes malheurs, jusqu'à ce que toi, tu » (Pierre de Patience : pp.90-91).

Durant le récit de ses aveux, elle dénonce la réification des femmes, le mariage forcé, l'autorité absolue du père et du mari ensuite.

Analyse du titre :

Passons maintenant à l'analyse du titre :

Syngué Sabour. Pierre de Patience :

Le titre est écrit en deux langues : le persan et le français. Typographiquement, le persan est écrit en lettres latines et en caractères plus grands que le français en le précédant. L'importance accordée à la couleur

locale est ainsi soulignée. L'espace suggéré par le titre ne trouve aucun correspondant sur la photo. Par là, une relation s'instaure entre le titre et la photo et se place sous le signe de l'opposition. Opposition, dirions-nous, sur plusieurs niveaux:

Présence vs Absence

Spatialité vs non-spatialité

Dit —→ vs non-dit

Selon la formule traditionnelle de tout énoncé figuratif, il est basé sur l'emploi du concret pour désigner l'abstrait. Par contre, ce qui retient notre attention cette fois-ci c'est l'amalgame entre le concret et l'abstrait :

Pierre —→ concret

Patience —→ abstrait

L'explication à propos de cette pierre, est donnée à travers le roman. C'est une pierre magique qui absorbe les souffrances. Un

figurant et le figuré, entre le symbolisant et le symbolisé de la manière suivante :

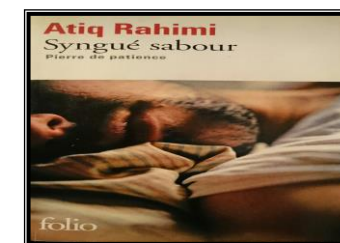
Titre → photo → idée abstraite

Tout au long de cette étude, notre but était d'attirer l'attention sur la dimension figurative de la photo. Si Barthes a eu l'initiative, dans son ouvrage *La chambre claire*, d'aborder la photographie comme étant l'expression du " ça a été "⁽¹¹⁾ (la réalité + le passé). Nous y ajouterons le " ça symbolise " ou bien " ça représente ".

Outre sa place intermédiaire dans le procédé figuratif, la photographie assume le rôle d'équivalente au titre à tel point que nous pouvons conclure que la

pierre de patience **est** l'homme évanoui présent sur la photo. Là il nous paraît pertinent de nous attarder sur le terme "éclatement" que nous venons d'utiliser pour désigner l'époux soumis à sa colère, en état de rage après avoir repris conscience. L'ambiguïté de "l'éclatement" concerne plus ou moins la femme, puisque c'est elle qui sera "anéantie". Cette photographie - qui occulte la femme, l'épouse – semble insinuer que c'est lui "la pierre de patience" et ainsi cela confirmerait la thèse selon laquelle la photo cache plus qu'elle ne révèle.

Université du Caire



Temporalité (avant l'éclatement)
Caché vs montré

Tableau de comparaison entre la photographie et le titre

La photographie	Le titre
Le référent est réel	Le référent est imaginaire
Concret → abstrait	Concret → abstrait
Lien d'analogie	Lien arbitraire
Sujet de faire	Sujet d'état
Animé	Non-animé
Vie/mort	Mort
Immobile	Immobile
Lien logique entre l'éclatement et le soulagement	Lien illogique entre l'éclatement et le soulagement
Couleur de la terre	Couleur de la terre
Dépend du titre	Indépendant
Particulier	Général
Avant l'éclatement	Description d'un état qui dure
Actuel	Virtuel

Conclusion

En guise de conclusion, nous sommes amenée à dire que si la première fonction de la

photographie est de montrer, cela n'empêche pas le fait qu'elle est destinée à cacher. De même, elle constitue l'intermédiaire entre le titre et l'idée abstraite, entre le

jour, elle éclate et la personne est délivrée de ses souffrances. D'ailleurs, l'image mentale circulée par le titre n'a pas de référent à proprement parler. La dimension référentielle de la figurativité du titre n'existe que dans l'univers du conte et de la mythologie. Donc, sa dimension référentielle viendrait de ce qu'on dit de cette pierre. Il n'est plus question d'une existence réelle de cette pierre mais « de ce qu'on dit » de cette pierre. Cette pierre n'existe dans le roman que par l'intermédiaire du mari qui représente l'expression de l'attribut de cette pierre : la Patience. Il est là présent en chair et en os durant le déroulement narratif et incarne la Patience. De même, il est assimilé à la pierre de patience car il est immobile durant tout le roman absorbant tous les secrets scandaleux de sa femme et vers la fin, il reprend conscience et

tue sa femme. C'est l'éclatement final. Un éclatement qui signifie le soulagement pour la femme.

Parmi les isotopies et autres constituants que nous pouvons repérer dans cette pierre, notons ce qui suit :

La pierre = concret + non-animé + immobilité.

La Patience = abstrait + animé + continuité.

La dimension référentielle : -

La dimension figurative = +

La relation entre les deux termes de cette figurativité (la pierre et la patience) est basée sur l'arbitraire.

Pierre et Patience = état – continuité.

Les deux faires de la pierre, "absorber" et "éclater" n'ont rien à voir avec le soulagement. (Relation de cause à effet illogique). A cet égard, nous avons recours aux propos de J.-M.Floch

qui montrent que la non-conformité entre l'expression et le contenu est un trait pertinent de la sémiotique :

"On sait que les sémiotiques proprement dites se définissent par la non-conformité des deux plans [expression et contenu], alors que les sémiotiques monoplanes (les «systèmes de symboles» de Hjelmslev) se reconnaissent par la correspondance terme à terme de leurs plans⁽¹⁰⁾".

Passons à la photographie :

Commençons par présenter tout ce qu'il y a sur la photographie. La photo que nous avons sur la couverture du livre présente un homme dont le visage est capté à moitié(une partie du visage) à trois quarts (latéralement). A première vue, cette partie qui est transmise à travers le cadre (le champ) présuppose un homme en état de sommeil. Plusieurs questions se posent : s'agit-il d'un homme qui dort ? d'un homme évanoui ou d'un homme mort ? D'ailleurs, la difficulté que pose cette photo c'est qu'elle ne nous laisse pas une grande marge de liberté pour l'analyser. Le vague du flou de son entourage est en contraste avec la netteté de la bouche et du nez. La dimension du plan de la photo est un gros plan. Un jeu d'ombres et d'éclairage (clair vs obscur) nous renseigne sur la source d'éclairage qui vient du hors-champ derrière l'homme. Le cadre exclut le reste du visage (les yeux- le front - les cheveux...) et le reste du corps humain, qui demeurent dans le hors-champ. Tout ce qui est autour n'apparaît pas (absent vs présent). La spatialité ne figure pas. Ce type de cadrage centré sur une partie du visage ne laisse pas de place pour le décor. Ceci permet d'y fixer l'attention. Le gros plan nous montre des zones éclairées et des

vingt-dix-neuvième, c'est-à-dire le dernier nom de Dieu ? C'est *Al-Sabour*, le Patient ! Regarde-toi, tu es Dieu. Tu existes, et tu ne bouges pas. Tu entends, et tu ne parles pas. [...] Comme Dieu, [...] Et moi, je suis ta Messagère!" (Rahimi : p. 136)

soulagement (objet de valeur en terme greimassien) implique pour le sujet qu' est la femme la privation de la vie par le biais de l'éclatement (quand l'époux reprend conscience) . Examinons le tableau suivant où sont mentionnées les figures et les isotopies qui leur sont attachées :

Ainsi, l'acquisition du	
Les figures et les éléments	Les isotopies qui leur sont rattachées
Le nez	Vie vs mort
	Continuité vs Discontinuité
	Temporalité vs non-temporalité
La bouche	monotonie
	Le silence
Les yeux	Le dit vs le non-dit
Les nuances du jaune	Dialogue vs non-dialogue
L'éclairage	L'immobilité (la pierre)
Homme	Clair vs obscur
	Patience
	Silence
	Vie vs mort
	Immobilité
	Continuité vs discontinuité

transformation du début à la fin:

Epoux	Femme
Guerrier puissant → homme impuissant	Femme opprimée → femme qui gère tout
Homme dominant → homme silencieux	Femme silencieuse → femme qui tient le monologue
Il lui donne la mort + le soulagement	Elle lui donne la vie + les aveux choquants

Le roman à la lueur du programme narratif :

Ce roman nous met en présence d'une femme opprimée dotée d'une passivité à plusieurs niveaux modaux : confrontée à un vouloir-faire et à un pouvoir-faire de la part de son père, ensuite de son époux, elle subit leur faire, leur vouloir et leur pouvoir. Une fois son époux blessé et évanoui, elle détient le savoir et le faire-savoir puisqu'elle établit un dialogue, ou dirions-nous plutôt un monologue: elle y donne libre cours aux secrets

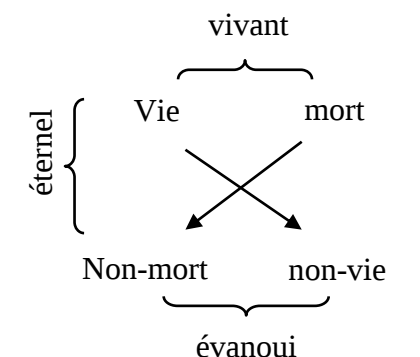
les plus humiliants concernant sa vie conjugale et sa condition de femme. " J'avais peur, peur de tout, de toi, du lit, du sang."(Atiq Rahimi : 2008, p. 40). Tous ses actes, " pose"(p. 20), "nettoie", "ramène" (p. 47) visaient à le maintenir en vie. Vers la fin de ce parcours, c'est elle qui envisage la répartition des deux modalités le vouloir-faire (pour lui) et le pouvoir-faire (pour elle). Observons ses propos concernant la relation Dieu/Prophète :

" [...] tu sais quel est le quatre-

zones obscures. Cette face est présentée en second plan après l'épaule et une partie du bras, par un zoom proche qui mettrait l'accent sur la faiblesse et l'incapacité de l'homme.

Dépassons maintenant ce stade de l'analyse basé sur la séparation entre les deux figurativités, et établissons leur lien avec le déroulement narratif. Nous savons maintenant qu'il s'agit d'un homme blessé que sa femme veille et soigne. C'est sa femme qui le maintient en vie alors qu'il est évanoui, dans un coma. Il est situé entre la vie et la mort. Il n'est pas vivant : il ne parle pas, il est silencieux. Il n'est pas mort : il respire. D'ailleurs, on peut le situer sur le carré sémiotique selon le schéma suivant: (Rappelons que le carré sémiotique est un outil d'analyse proposé par Greimas et qui sert à formaliser les relations logiques de

contrariété et de contradiction).



Par le jeu de contraste de la lumière, le nez et la bouche sont mis en évidence. Ils sont éclairés sur la photo. Ils sont deux actants très importants dans le programme narratif, c'est pourquoi ils sont mis en valeur par l'opposition clair vs obscur.

Le nez : la vie (la respiration)

Continuité

Monotonie

La bouche = le dit vs non dit

Le silence

Concernant le nez, nombreuses

sont les citations qui montrent que tout est chronométré selon le souffle de l'homme : « Mais toi ; tu es témoin. Tu sais que je ne vis que pour toi, auprès de toi, avec ton souffle » (Atiq Rahimi : 2008, p.23).

« Après trois tours de chapelet, deux cent soixante-dix souffles, elles sont de retour (Atiq Rahimi : 2008, p.24).

« Leur absence dure trois mille neuf cent soixante souffles de l'homme ...» (Atiq Rahimi : 2008, p.26).

« Et de même si je ne suis pas à tes côtés, je respire au même rythme que toi » (p.21).

Concernant la bouche, le silence constitue le mot-clé de ce roman. Le monologue de la femme émis à côté de son mari est assuré tant que l'homme est vivant et silencieux à la fois. D'ailleurs, le mot " silence" est employé à

plusieurs reprises : (35 fois).

« Il continue à respirer silencieusement, lentement » (Atiq Rahimi : 2008, p.18).

« Quelques instants s'écoulent dans le silence » (Atiq Rahimi : 2008, p.22).

« Un long silence » (Atiq Rahimi :2008, p.23).

Nous pouvons repérer d'autres exemples qui abondent vers la fin du roman. Passons- les en revue:

« On n'entend d'abord que le silence, puis peu à peu des chuchotements... De nouveau le silence.» (Atiq Rahimi: 2008, p.113).

« Elle s'arrête et plonge dans un long silence méditatif (...) Elle ne sort de son silence qu'avec un cri aigu lorsqu'elle se pique le doigt avec l'aiguille.» (Atiq Rahimi : 2008, p. 126).

« De nouveau, le silence. De

nouveau, l'immobilité.» (Atiq Rahimi : 2008, p.129).

Tout est vu selon le souffle régulier de sa respiration et en fonction du silence qui règne. On commence dans le silence pour y retomber de nouveau. C'est elle qui s'est créé ainsi sa pierre de patience : une pierre de patience faite de deux isotopies : /vie/ vs/ mort/ et /silence/ vs /parole/.

Considérons de nouveau la photo selon l'opposition présent vs absent; nous remarquons que les yeux ne figurent pas sur la photo. Pourquoi cache-t-on les yeux ? A travers la narration, nous pouvons dégager les occurrences où sont cités les yeux, le regard :

« son homme au regard vide » (Atiq Rahimi, p.75).

« le regard sans expression » (Atiq Rahimi, p.83).

Le nez, la bouche et les yeux sont présentés selon l'opposition

caché vs montré ou présent vs absent. L'importance du nez et de la bouche ne peut être complètement mise en valeur sans la présence à l'intérieur du visage ni sans faire partie d'un ensemble. La citation suivante le prouve :

« Tu es là pour moi. Je ne sais pas si tu peux voir ou non, mais d'une chose je suis sûre et certaine, tu peux m'entendre, tu peux comprendre. Et c'est pour ça que tu es en vie » (Atiq Rahimi, p.78).

La direction du visage tournée vers la caméra dénote la présence d'un homme en état d'inconscience. Par là il s'agit d'un arrêt de dialogue.

La complexité de la situation réside dans l'échange entre l'homme et sa femme concernant trois isotopies : vie/mort, parole / silence, pouvoir/impuissance selon le schéma suivant qui subit une