

Douzième année, Numéro 25, printemps-été 2017 publiée en été 2017

Etoile agonisante: Lecture sociocritique de *Sorraya dans le coma*

KARIMIAN Farzaneh

Maître de conférences

Université Shahid Beheshti

E-mail: f_karimian@sbu.ac.ir

ALAEI Mina

Doctorante

Université Shahid Beheshti

E-mail: alaei.101_mina@yahoo.com

(Date de réception: le 06 avril 2016 – Date d’approbation: le 02 mai 2017)

Résumé

La sociologie de la littérature, en tant qu’approche cherchant la trace des transformations sociales dans les produits littéraires, trouve ses racines dans les travaux philosophiques de Platon et d’Aristote et se voit transformée, développée et accomplie par les études des théoriciens comme Lukács et Goldmann. Son but est de repérer dans le texte la part de la socialité, en se fondant sur les travaux purement structuraux des théoriciens pour qui le contenu, l’idéologie, ainsi que le sens sont inséparables de l’expression et du langage.

Dans *Sorraya dans le coma*, le célèbre roman de l’auteur iranien contemporain, Ismaïl Fassîh, on assiste à la structuration de la signification à partir des plans formels. En nous appuyant principalement sur les idées de Zima et de Duchet, nous nous efforçons de repérer les éléments constitutifs de la structure de ce roman afin d’en déceler le sens, fruit de la situation socio-historique contemporaine à l’œuvre.

Mots-clés: Sociocritique, Structure, Socialité, Ismaïl Fassîh, *Sorraya dans le Coma*.

Introduction

La littérature est, depuis toujours, un moyen de refléter le monde extérieur. De ce fait, elle est considérée comme le lieu par excellence où se cristallisent les réalités sociales, politiques, démographiques et historiques ; d'où l'importance et la nécessité d'une science censée trouver les traces de cette réalité dans les produits littéraires. Point de jonction de plusieurs disciplines, la sociologie de la littérature cherche justement la part de la socialité dans le texte.

Approche voisine de la sociologie de la littérature, la sociocritique proposée par Duchet, Cros et Zima, met l'accent sur le langage en tant qu'outil de la conjonction du texte et du contexte socio-historique. Elle se donne pour objectif de distinguer et d'analyser les catégories sociolinguistiques particulières, afin de mettre en relief les sociolectes différemment annexés et développés de ces catégories. Elle se réclame donc des recherches narratives, structuralistes, linguistiques et sémiotiques, afin de fouiller dans les couches intérieures du texte où se dissimulent les réalités sociologiques les plus profondes.

Pour une illustration concrète de cette approche, nous avons choisi le romancier iranien Ismaïl Fassîh, un des auteurs contemporains persans qui a vécu la Révolution de 1979, la guerre irano-iraquienne et dont l'œuvre porte des traces de ces situations socio-historiques particulières. *Sorraya dans le coma* est un de ses romans, l'un des plus connus sinon des plus lus ; enrichi du talent de son auteur dans la création des personnages et la mise en scène des événements, ce roman peut être lu comme une remarquable fresque sur la société de son temps. De multiples articles se sont penchés sur l'analyse de ce roman et ce, de divers points de vue ; l'originalité de notre étude réside dans le fait qu'elle passe ce roman en revue sous le prisme de la sociocritique et de la méthode adoptée par Pierre Zima pour trouver le sens qui se cache derrière chacune des structures lexicale, sémantique et narrative. Ce travail a donc pour objectif de chercher les différents éléments structuraux qui peuvent aider à décrypter, à travers la narration et les images habilement

créées, la trace du social. Pour ce faire, nous tentons de repérer le sens symbolique de certains éléments du roman, dans l'idée de voir si les mots se contentent de dénoter ou s'ils s'enrichissent de diverses connotations.

1- La sociocritique: de la méthode à la pratique

Depuis sa genèse, la littérature est un moyen d'expression qui reflète la société dans laquelle elle a vu le jour. De ce fait, l'analyse d'un ouvrage littéraire loin de son milieu social pourrait paraître presque impossible. Par conséquent, l'existence d'une science ayant pour objectif de vérifier la trace des transformations sociales dans les productions littéraires qui leur sont contemporaines, semble nécessaire. Dès ses débuts, la sociologie de la littérature, structurée par un mélange de différentes disciplines voisines, étudie les conditions sociales, politiques, philosophiques et historiques dans lesquelles une littérature a vu le jour. En d'autres termes, «les analyses sociologiques des différents genres littéraires montrent que, dans le passé, on a souvent essayé d'expliquer les "formes" littéraires dans un contexte social» (Zima, 2000, 117).

La «sociologie de la littérature», en tant que discipline, recouvre deux modèles de recherche bien distincts: d'une part la littérature comme produit de consommation et de l'autre, la littérature en tant que partie intégrante de la réalité sociale. La société est perçue alors comme lieu de la consommation et comme sujet de la création littéraire (Leenhardt, 1967, 555). En ce qui concerne le deuxième angle de vue, les grands penseurs tels que Platon, Aristote, Durkheim, Comte, Weber, Marx, Lukács, Goldmann et bien d'autres encore ont consacré de multiples recherches à la sociologie des religions, de l'éducation, des partis politiques, etc. Ce point de vue se donne en fait pour but de relier le texte littéraire et le *social*. Les approches parallèles, telles que la sociocritique et la sociologie du texte, ont plus ou moins les mêmes objectifs et se servent des mêmes outils d'analyse.

La sociocritique, dans ses rapports avec l'histoire, proposée comme thème de discussions et d'études, constitue un outil de réflexion sur les

ouvrages littéraires. Puisqu'elle se situe au carrefour de plusieurs sciences s'intéressant à l'art et à la littérature et qu'il s'agit d'une théorie critique de la société, conciliable avec d'autres théories de la pragmatique, elle est indispensable à l'étude approfondie des produits de fiction littéraire.

Cette méthode, née au cours des années 1970, a pris différentes formes depuis les travaux de Claude Duchet, d'Edmond Cros, de Pierre V. Zima et d'Antoine Gómez-Moriana. «Les propositions de ces théoriciens sur la "socialité" des écrits littéraires, considérés dans leur aspect formel, et le contexte culturel et discursif global dans lequel ils s'inscrivent» semblent constituer le point de départ des analyses dans ce domaine (Tourangeau, 1994, 141). Dans son *Manuel de sociocritique*, Zima préconise de recourir aux ressources de la sociologie et de la sémiologie qui permettent de mieux définir la spécificité d'une approche de type sociosémiotique et de fonder une méthode d'analyse du discours à la fois littéraire et idéologique (*Ibid.*, 142).

Parmi tous les arts, la littérature, comme art du *langage* où la signification se lie arbitrairement à la forme des mots, fournit à la sociologie, un objet d'étude de choix. D'où l'importance du langage et de la forme dans le contenu du texte, en particulier et de la littérature en général. De ce fait, on peut reprendre les propos de Zima lorsqu'il professe que l'analyse du texte littéraire serait abstraite si l'on se contentait de l'analyse socio-historique et que l'on ignorait les analyses textuelles et énonciatives (Zima, 2000, 9).

Selon lui, la sociologie du texte mise en avant «devrait tenter de dépasser les limites du discours esthétique (philosophique) et de représenter les différents *niveaux textuels* comme des structures à la fois linguistiques et sociales. Il s'agit surtout de niveaux sémantiques et syntaxiques (narratifs) et de leurs rapports dialectiques» (*Ibid.*, 117). Il est surtout question d'une synthèse méthodologique des théories sémantiques et syntaxiques qui permettent «d'accéder à un modèle sémiotique à la fois critique et social» (Tourangeau, 1994, 143). Cette méthode s'appuie principalement sur la

sociologie de la littérature et s'inspire de la linguistique structurale (structures discursives) ainsi que des composantes de la grammaire sémiotique (lexicologie, sémantique et syntaxe). Ainsi, se penche-t-elle plutôt sur le langage, afin de mettre en évidence «la socialité» (Duchet, 1979, 3) du texte ou «le statut du social» dans le texte. Elle se donne pour but de savoir comment les problèmes sociaux et les intérêts de groupe sont articulés dans les plans sémantique, syntaxique et narratif, tout en soulignant la portée lexicale en ce sens.

Or, Lukács, Adorno et Köhler avaient déjà proposé de définir la sémantique et la syntaxe comme des «faits sociaux». Cependant, un tel parcours semble trop global, voire insuffisant. Dans cette perspective, «il convient de représenter l'univers social comme un ensemble de *langages collectifs*. On peut ensuite partir de l'hypothèse –fondamentale pour une sociologie du texte– que ces langages collectifs sont absorbés et transformés par des textes littéraires dans lesquels ils jouent un rôle important» (Zima, 2000, 117). Et c'est justement dans les structures sémantiques et narratives de la fiction qu'apparaissent ces *langages collectifs*. En fait, selon Jan Mukařovský, la langue d'une société peut être subdivisée, dans une situation socio-historique donnée, en plusieurs langages collectifs et régionaux. De surcroît, le langage est l'intermédiaire entre le texte et la société. Les travaux sociologiques sur la littérature risquent de rester stériles sans l'étude du langage: «cette corrélation entre la série littéraire et la série sociale s'établit à travers l'activité *linguistique*, la littérature a une fonction *verbale* par rapport à la vie sociale» (Tynianov cité par Todorov, 1965, 132). Ces sous-langages, appelés «sociolectes», sont «reconnaissables par les variations sémiotiques qui les opposent les uns aux autres (c'est leur plan de l'expression) et par les connotations sociales qui les accompagnent (c'est leur plan du contenu) ; ils se constituent en taxinomies sociales sous-jacentes aux discours sociaux» (Greimas/Courtés, 1979, 354). Par ailleurs, selon Zima, la société aussi est un ensemble de collectivités plus ou moins antagonistes dont les langages peuvent entrer en conflit. Ainsi, convient-il de relier le texte et la société par

l'intermédiaire du langage. Il s'ensuit alors que les intérêts et les problèmes collectifs se présentent au niveau linguistique, textuel et discursif.

En d'autres termes, la sociologie du texte devrait tenter d'établir des rapports systématiques entre les concepts sémiotiques à caractère sociologique et de développer les dimensions sociolinguistiques et sémiotiques de certaines théories sociolinguistiques. Michel Pêcheux déclare avec justesse que le caractère des contextes sociaux se trouve même dans les mots, au niveau lexical (Pêcheux, 1975, 194), mais l'articulation des intérêts sociaux et collectifs dans le langage peut être représentée plus clairement dans le domaine sémantique. Le contexte social apparaît par conséquent surtout au plan lexical (les mots), syntaxique (la phrase) et sémantique. C'est ainsi que les valeurs sociales et idéologiques s'inaugurent dans le discours: «toute activité idéologique se présente sous la forme d'énoncés compositionnellement achevés» (Barthes, 1973, 80). L'idéologie est en fait un ensemble d'idées, de pensées, de croyances et de doctrines propres à une époque, à une société ou à un groupe social particulier. Le concept d'idéologie acquiert bien entendu «une nouvelle dimension lorsqu'il est reformulé dans un contexte sémiotique et mis en rapport avec les concepts de discours et de sociolecte» (Zima, 2000, 131). Substitué au concept d'énoncé, le sociolecte est donc un langage idéologique qui démontre les intérêts collectifs sur le plan lexical, sémantique et syntaxique.

La méthode que nous adoptons considère l'œuvre comme une production de la société et comme une lecture-interprétation de celle-ci. Ses fondements théoriques impliquent d'abord l'établissement de la situation sociolinguistique et l'analyse textuelle proprement dite mise en corrélation avec le contexte social (Tourangeau, 1994, 144). En fait, c'est dans une situation sociolinguistique que les sociolectes inscrits dans les textes, ainsi que les problèmes sociaux sous-jacents à ces derniers, retrouvent leur dimension réelle. Il s'agit, en premier lieu, de «situer le texte littéraire dans une situation sociolinguistique particulière, telle qu'elle a été vécue par l'auteur et son groupe social» (Zima, 2000, 139). Par la suite, le langage

propre au texte et les différents sociolectes propres aux années de production, ainsi que la mise en relief des types de discours sur la langue permettent de découvrir la genèse d'une structure littéraire. Au stade de l'étude lexicale, il faut relever le sociolecte général de l'œuvre formé essentiellement d'une dichotomie de lexèmes émanant d'une taxinomie de mots-clés. Cette unité sociolectale établit une structure lexicale qui est à relier avec la situation sociolinguistique. L'étape centrale de l'étude est d'examiner les sociolectes sur les plans lexical, sémantique et narratif, considérés dans leurs fonctions linguistiques et sociales, afin de relever les intérêts collectifs et de penser l'idéologie en tant que structure discursive.

Il importe donc d'abord d'esquisser et d'expliquer la structure de l'œuvre à l'aide du schéma actantiel de Greimas, parce que «les relations entre les acteurs et les actants du discours s'expliquent par rapport à la structure sémantique de celui-ci» (*Ibid.*, 134). Il convient ensuite de mettre les sociolectes en discours pour qu'apparaisse le discours idéologique issu de l'analyse des plans textuels. Une autre étape de la sociologie du texte consiste en un parcours intertextuel défini comme «une absorption, par le texte littéraire, de sociolectes et de discours oraux ou écrits, fictionnels, théoriques, politiques ou religieux» (*Ibid.*, 139). En effet, il s'agit d'une opération d'intertextualité externe qui cherche à relier le texte au contexte social, la structure syntaxique à la structure sociale, le discours idéologique à celui du groupe social en question. L'intertextualité ainsi perçue n'a rien à voir avec le fait de retrouver les textes oraux ou écrits précédemment produits dans l'univers littéraire.

«Elle [l'intertextualité] doit rendre compte d'un texte littéraire dans un contexte dialogique, c'est-à-dire par rapport aux formes discursives auxquelles il a réagi en les absorbant, en les transformant, en les parodiant, etc. Car c'est à partir de ces formes discursives qu'il s'agit d'expliquer ses structures sémantiques et narratives.» (*Ibid.*).

Il convient maintenant de présenter brièvement la carrière et l'art de l'auteur iranien, illustré en partie dans un roman contre-idéalisé, avant de

mettre en œuvre la méthode de Zima pour dégager le sens et l'idéologie qui se cachent derrière les structures formelles du roman. Poursuivant cet objectif, nous allons examiner les sociolectes appartenant à différents groupes présents dans ce roman, ainsi que les noms propres attribués aux personnages et le titre même du roman, dans l'idée de mettre en relief la décadence d'une génération ayant fui les pires conditions d'un pays en proie à la guerre et en plein désarroi.

2- Ismaïl Fassîh, l'éloquence de l'écriture de la guerre

Ismaïl Fassîh (1313/1934-1388/2009), auteur et traducteur iranien, est né à Téhéran. Il fait ses études aux États-Unis où il rencontre Hemingway. De retour aux pays, il est employé dans l'industrie du pétrole et séjourne à Abadan. Les ouvrages de Fassîh portent des marques de sa vie personnelle. Lecteur de Tchoubak, de Farrokh Zâd et d'Hemingway, Fassîh a également subi l'influence de Mohammad Ali Djamâl Zâdé, d'Ahmad Mahmoud et de Bozorg Alavi. Il doit sa renommée à la publication de *Le vin cru (Charâbé Khâm)*, *Sorraya dans le coma (Sorrayâ dar Eghmâ)* et *L'hiver 62 (Zéméstâné 62)*. Il a écrit également *Le conte éternel (Dâstâné djâvîd)*, *La douleur de Siavach (Dardé Siavach)*, *La tragi-comédie de la Perse (Comédie tragédie Pars)*, etc. (Mir Abedini, 1386/2007, 212-213).

Sorraya dans le coma, l'ouvrage qui constitue notre corpus, est un roman contre-idéalisé dont il convient avant toute analyse de présenter un résumé. Le récit s'ouvre sur le voyage de Jalâl Âryan à Paris: il s'y rend pour s'occuper de sa nièce, Sorrayâ, plongée dans le coma suite à un accident de vélo. Au cours du voyage et de son séjour à Paris, le narrateur (Jalâl) raconte aussi ses rencontres avec des personnages souvent célèbres: écrivains, traducteurs, critiques, cinéastes, etc. Ceux-ci ont fui l'Iran «agonisant»², en pleine guerre. La comparaison de leur situation avec celle du peuple iranien

1. Dans une partie du livre, l'auteur a employé l'expression de Sorraya comatosée (comateuse) au lieu de Sorraya dans le coma.

2. Selon leurs propres mots.

qui vit la guerre, fournit un panorama tant ironique que catastrophique. En fait, l'ironie du narrateur estompe la profondeur des images concernant aussi bien les tribulations de la guerre que la débauche de ceux qui ont fui cette ambiance apocalyptique.

Comme *L'hiver 62 (Zéméstâné 62)*, ce roman aborde la guerre irako-iranienne d'une manière différente de la tradition courante des produits fictionnels concernant cette époque. La plupart des ouvrages de ce domaine s'efforcent de mettre en relief les combats guerriers, le martyr, les secours occultes, la valeur de la religion et de la patrie, ainsi que le nom de cette catégorie l'indique bien, «la littérature de la défense sacrée», tandis que ces deux romans abordent la guerre d'un prisme différent où les personnages ne pensent qu'à la fuite et au saccage et où les notions telles que la patrie et le martyr n'ont plus aucune valeur (Diclou, 1389/2010, 44), comme si la narration fluide propre à Ismaïl Fassîh tentait de «désacraliser» les romans de ce genre.

3- Lecture sociocritique de *Sorraya dans le coma*

Ce roman va à l'encontre de la tradition narrative des romans habituels. Bien que les narratologues s'accordent à dire que le passé et surtout le passé simple sont les temps par excellence de la narration (Lintvelt, 1989, 73), la structure narrative de ce roman coïncide avec son ambiance particulière, différente des autres romans de guerre. En fait, si l'on suit l'avis de Genette, ce roman n'est pas un «récit» et appartient à la catégorie de «discours»:

«[...] certains temps du verbe comme le présent, le passé composé ou le futur, se trouvent réservés au discours, alors que le récit dans sa forme stricte se marque par l'emploi exclusif de la troisième personne et de formes telles que l'aoriste (passé simple) et le plus-que-parfait.»
(Genette, 1966, 160).

Nous avons donc un récit à la première personne, narré au présent. La narration est donc interne, homodiégétique, de type actoriel où l'un des

personnages du roman (Jalâl Âryan) se trouve dans la position du *je-narrant* et du *je-narré* (Lintvelt, 1989, 48). Par ailleurs, faute de personnage central, ce roman semble vouloir échapper aux actants du schéma actantiel de Greimas. En fait, il semble que tous les personnages du roman sont secondaires ou encore moins. Le personnage focal, c'est-à-dire Jalâl, se trouve, lui aussi, en marge des événements: Leilâ demande: «Jalâl, où es-tu alors? À Âbâdân? Ou t'en es-tu sorti? Ou bien es-tu en marge?» Et Jalâl lui répond: «je suis en marge» (Fassîh, 1374/ 1995, 82). Ailleurs il déclare: «je suis un simple employé en marge, je le jure. Je ne suis ni politicien ni guerrier» (*Ibid.*, 84).

De telles originalités discursives et structurales servent à rendre compte d'une situation problématique qu'est la guerre. Le roman s'ouvre sur les années postrévolutionnaires¹ où l'Iran, en pleine transformation étatique et politique, se voit en proie à une guerre imposée qui dure huit longues années. Cette situation socio-historique a pour effet la position précaire du sujet (de l'énoncé et de l'énonciation) et aboutit à la disparition du narrateur omniscient ou naïf. Effectivement, «dans la sociologie du roman ébauchée par Lucien Goldmann, la crise du roman, la désintégration de la syntaxe narrative et la crise du sujet (du narrateur) ont donné naissance à l'hypothèse que les romans [de ce genre] témoignent de la crise de l'individualisme libéral: du sujet individuel» (Zima, 2000, 142). Cette crise, due à l'ambivalence et le bousculement des valeurs, est le fruit des transformations bouleversant la société contemporaine à l'œuvre.

Selon Jaap Lintvelt, la narration au présent suscite une coïncidence entre l'acte narratif et le déroulement de l'action romanesque, «de sorte que la narration est simultanée» (Lintvelt, 1989, 73). Ceci semble s'adapter à la structure narrative de cet ouvrage, parce que quand le narrateur s'éloigne de l'ambiance dominante du récit pour raconter ses souvenirs de guerre, la

1. «La fin d'automne 1359/1980», tel est l'incipit du roman. Le récit se déroule donc presque deux ans après la Révolution (Fassîh, 1374/ 1995, 1).

narration se fait souvent au passé (Fassîh, 1374/ 1995, 35-37). En fait, la narration au passé marque dans ce contexte, l'écart du narrateur envers les événements de la guerre, vécus en Iran. Cependant, ce n'est pas une règle stricte, puisque parfois la narration des souvenirs de la guerre aussi se fait au présent (*Ibid.*, 27). Le narrateur lui-même confirme ce précepte lorsque Christiane Charno lui dit: «Ne parlez pas comme ça. Ce n'est pas la fin du monde. Vous avez beaucoup aidé pendant ces quelque quarante jours que vous étiez ici. Mais on ne peut plus attendre. Bien sûr, tout pouvait aller mieux» (*Ibid.*, 234). Le narrateur, inquiet pour sa nièce dont l'état se dégrade, constate alors avec surprise qu'«elle [Charno] parle au passé, comme si Sorraya allait encore pire qu'il ne le croyait. Il pense qu'elle sait bien sûr des choses qu'il n'a pas comprises» (*Ibid.*).

4- L'ambivalence sociolectale, une taxinomie discursive et sociale

Ce roman met en scène un décalage sensible entre deux groupes sociaux. D'une part, le groupe resté en Iran, en dépit de la situation difficile du pays: ceux qui considèrent la mort inévitable et ne fuient pas la guerre. Parmi eux, Matroud, l'ami du narrateur, refuse même de se déplacer et de désertier la ville en pleine guerre: «Nous sommes nés dans cette même ville, nous y mourrons» (*Ibid.*, 65). À ce groupe s'ajoutent le narrateur, Sorraya qui se préparait à rentrer avant l'accident (*Ibid.* 54), Faranguisse (sœur du narrateur), Ghassèm Yazdâdi, etc. Dans ce contexte, ce qui importe, c'est la valorisation de l'espoir et des notions religieuses et nationales: «J'espère que votre nièce guérira vite». «J'espère». «Prononcez vos vœux». «C'est fait!». «Espérez en Dieu. Vous savez Monsieur Âryan, ce que Dieu veut, aura lieu. J'y crois fortement» (*Ibid.*, 176). Le discours diversement qualifié de Ghassèm Yazdâdi se distingue nettement. Il voit Dieu partout et croit en Lui, au point qu'il envisage que derrière tout ce qui arrive se trouve le plan souverain de Dieu. Selon lui, «Dieu est le Tout-puissant et il sait tous les secrets de l'univers» (*Ibid.*, 222). Il considère que le coma de Sorraya et par la suite celui de tout l'univers sont la volonté divine (*Ibid.*, 264-265). Par

conséquent, Dieu, les valeurs patriotiques, la ville en pleine guerre, le peuple et le destin se rattachent à l'idéologie de ce groupe. Ainsi, l'un des personnages déclare-t-il que l'amour de la patrie et de ses traditions est par-dessus tout (*Ibid.*, 152).

Le deuxième groupe se compose de personnages qui ont fui l'ambiance guerrière d'après la Révolution. Leilâ demande au narrateur si lui aussi, a fui la Révolution (*Ibid.* 81). Cette taxinomie sociale, clairement expliquée, est mise en évidence par l'un des personnages:

«[...] ils appartiennent aux différents types. D'abord, ceux qui étaient en France avant la Révolution (iranienne). Ensuite, ceux qui ont quitté le pays durant et après la Révolution. Il ya aussi ceux qui se sont enfuis après la guerre. Ils fourmillent ici. Les deux derniers groupes sont de drôles d'oiseau.» (*Ibid.*, 127)

À ce groupe appartiennent Nâder Pârsi, Leilâ Âzâdé, Abbâs Hekmat, etc., qui sont «les intellectuels d'un pays étranger» réunis à Paris (*Ibid.*, 78). Cette distinction est une fois de plus mise en avant par le narrateur (*Ibid.*, 165). L'idéologie de ce groupe se noue en apparence avec l'ambiance intellectuelle de Paris: «Monsieur, venez ce soir à l'amphithéâtre de La Sorbonne. Le professeur Ahmad Rézâ Kouhsâr va y présenter un manifeste» (*Ibid.*, 127). Leur discours dévoile leur quête de désirs et plaisirs qu'ils ne retrouvent plus au pays qu'ils ont quitté ; cela se traduit non sans ironie au cours des dialogues. Ils ne pensent qu'à rire, plaisanter et mener une vie de débauche. (*Ibid.*, 78)

Pour parler de ce groupe, le narrateur use volontiers d'un ton ironique, repérable à différents degrés, de l'autodérision jusqu'au plus virulent sarcasme, notamment quand il s'agit d'individus qui ne pensent qu'à leurs propres intérêts alors que leur patrie est en proie à des événements tragiques. Tel est le cas de Safavi lui racontant l'histoire de la vente de son logement avant de se rendre à Paris:

«Par exemple au début de l'année 1357 (1978), celle de la Révolution, nous avions un immeuble, rue Mirdâmâd à Téhéran. Un jour, c'était comme si une inspiration divine m'animait en me disant: Safavi, vend ces appartements... Le même jour, je les vendis tous sur place [...]. Il advient donc ce que Dieu veut.» (*Ibid.*, 176-177)

Et le narrateur s'en souvient en pastichant la phrase de Safavi dans une situation incongrue:

«Une paire de trous neufs s'est apparue dans mes chaussettes. Et c'est comme si une inspiration divine m'animait en me disant: Âryan, jette ces chaussettes. Mais je les jette dans un paquet, pour que Sue Monjo les donne à la laverie. Je crois à Sue Monjo qui, dans cet hiver bizarre, est l'emblème de plusieurs vertus.» (*Ibid.*, 177)

Cependant, cet humour s'estompe quand il parle de Leilâ (qu'il aime), de Sorrayâ, de Faranguisse (la mère de Sorrayâ), du peuple d'Âbâdan et de Ghassème Yazdâni. Lorsqu'il se souvient des scènes vécues en Iran et à Âbâdan, le discours narratif se mêle à la compassion, comme s'il sentait la profondeur de la douleur qui venait de frapper les habitants de cette ville. Au cours du roman, abondent les scènes où sont comparés les deux groupes.

«À cet endroit, on comprend mieux pourquoi Bakhtine et Volochinov considéraient la société, au niveau linguistique, comme une mise en scène de rivalités et de conflits rhétoriques. Surtout dans la société moderne, dans une société polyphonique, qui se définit elle-même comme «pluraliste», chaque code, chaque sociolecte renvoient de manière implicite ou explicite aux codes et aux sociolectes rivaux, voire "ennemis"» (Zima, 2000, 134).

Au début du roman, le narrateur prend l'autocar pour aller en Turquie. Sur la route, il voit un vieux paysan égaré, accroupi près du chargement déversé de sa camionnette par un accident, la tête entre les mains, comme

s'il ne savait plus trop que faire. Cette scène fait rire la plupart des passagers, alors que le narrateur le raconte avec compassion (Fassîh, 1374/ 1995, 7). Au milieu du roman, le narrateur est invité à la soirée festive du début de l'hiver (Yaldâ). Voyant le gaspillage de la famille de Leilâ, il compare le père de celle-ci avec ce vieillard:

«Et je me souviens du vieillard dont la camionnette était renversée, le jour de mon départ de la gare routière de l'Ouest de Téhéran, sur la route de Karaj, un peu loin de la station d'essence, le vieillard qui ne savait que faire dans la vie, mais qui ne pensait pas pour autant à fuir la patrie.» (*Ibid.*, 157).

Le narrateur s'enflamme et sa compassion s'accroît face à la débauche et au gaspillage du groupe immigrant:

«Tout le territoire est en feu, avec le sang qui s'y verse, avec les cadavres qui glissent sur la pente de la tombe, avec les cérémonies de deuil et les rites où l'on se frappe la poitrine et la tête, avec le peuple qui passe son temps, des heures et des heures, dans les files d'attente pour acheter du lait, du pétrole, de la viande, etc. Avec le temps qui court et les nuits et les jours et les mois qui passent, et le vent et la poussière qui s'éparpillent dans les villes aux prises avec la guerre, et les fusées qui tuent le peuple, et le monde qui n'y prête aucune attention, et le temps qui court et l'Iran agonisant. C'est la vie.» (*Ibid.*, 364).

De par cet écart entre ces deux groupes, le langage aussi devient différent. Selon Jalâl, Leilâ qui représente le deuxième groupe, ne veut rien entendre de la guerre. Elle répond: «tu sais, je n'ai aucune perception de la Révolution, ni de la guerre. Personne n'en a ici» (*Ibid.*, 100). Elle ne sait même pas avec quel pays on est entré en guerre (*Ibid.*, 81). Ce sont ceux qui ont quitté leur pays pour rire, boire, danser, s'amuser, bref pour s'encanailler et mener une vie de débauche (*Ibid.*, 78, 82). Cependant, même cette

catégorie se voit en proie à l'absurdité:

«Nous vivons sans but [...]. Nous sommes tous malheureux et nous nous moquons de nous-mêmes. Nous n'avons rien à voir avec la civilisation, ni avec l'art. Nous devons boire notre bouillon, on nous brutalise, nous laisse dans un coin dormir et puis mourir.» (*Ibid.*, 320).

Leilâ aussi déclare à maintes reprises qu'elle est malheureuse et troublée (*Ibid.*, 309). Elle arrive même jusqu'au point de dire que: «je m'enfuis toujours de moi-même. J'ai en moi, mille Révolutions et mille guerres sales et folles» (*Ibid.*, 82).

Sorrayâ qui appartient au premier groupe désirait revenir dans son pays natal, avant d'être blessée lors d'un accident, dû au fait qu'elle était triste et étourdie, à cause de la guerre (*Ibid.*, 44). Elle est le symbole de celle qui a tout perdu pendant et après la Révolution: son mari (*Ibid.*, 90, 215) et sa vie.

Le fossé creusé entre les opinions des deux groupes engendre quelquefois des échanges de répliques et d'attitudes qui pourraient nous rappeler tantôt les dialogues de certaines pièces du théâtre de l'absurde, tantôt des comportements des personnages existentialistes: l'indifférence répétitive des personnages beckettien ou celle de Meursault que l'on constate dans des répliques tels que: «" tu veux monter? " " Tu ne veux pas? " - "Soit! " [...] " J'ai changé d'avis. " - " Soit! "» (*Ibid.*, 93-94). La réponse du narrateur, surtout aux demandes et aux questions de Leilâ, se résume en un simple «soit!» (*Ibid.*, 244). Ceci pourrait marquer l'indifférence du narrateur envers Leilâ, jadis sa bien-aimée et qui est à présent, entourée de plusieurs hommes¹. Cette réponse pourrait également traduire l'indifférence du narrateur face à la vie du deuxième groupe. En fait, «l'indifférence devient un instrument critique: l'auteur et son narrateur s'en servent pour révéler l'inanité des discours idéologiques au milieu d'une langue que ces discours ont eux-mêmes dégradés» (Zima, 2000, 147). Alors que le narrateur

1. Elle dit qu'elle ne sait pas dire non aux hommes (Fassi, 1374/ 1995, 103).

s'inquiète pour sa nièce, Nâder (du deuxième groupe) lui demande de passer les vacances de Noël à Londres tandis que Jalâl lui répond: «[...] ne croyez-vous pas qu'il y a d'autres problèmes?» (Fassîh, 1374/ 1995, 133).

En plus, l'opposition des deux groupes se formule aussi entre la situation de deux villes, en Iran et en France. Au cours du roman, le lecteur peut aisément dresser une comparaison entre Âbâdân, aux prises avec la guerre et Paris, ville de lumière: «dans cette chambre, vous avez la paix et le calme. On bombarde Âbâdân. La ville est constamment sous le feu, on blesse et tue» (*Ibid.*, 219). Cependant, dans cette condition où l'Iran est en guerre, on dépense une partie considérable du budget du pays pour les bourses des étudiants dans les pays étrangers (*Ibid.*, 170).

Leilâ mène une vie de bohème, mêlée de débauche et de liberté à sa manière. Elle dit qu'elle avait peur en Iran «du cri étouffé dans la gorge et des ténèbres», qu'elle a peur d'autres choses à Paris et qu'elle est déçue dans sa corruption et sa déchirure (*Ibid.*, 194). Il convient d'ajouter que l'un des hommes avec qui Leilâ avait eu une liaison l'avait attaquée au couteau (*Ibid.*, 102). Après cet événement, elle croit qu'elle n'est plus elle-même et ce qui était «elle», s'est déchirée, vaincue, morte, que tout est fini pour elle (*Ibid.*, 104).

Une autre comparaison entre les deux groupes intervient lorsque le narrateur s'aperçoit que Leilâ souffre de douleurs physiques suite à ses blessures: «je ne peux même pas imaginer que Leilâ Azâdé, belle, jeune, riche et saine puisse avoir de la fièvre à Paris, encore moins qu'elle ait subi une chirurgie. La douleur appartient à ma sœur en Iran, à sa fille dans le coma et à moi-même» (*Ibid.*, 91).

Après avoir typifié les personnages, il convient maintenant de présenter une étude onomastique des personnages, dans le dessein de voir comment le nom des personnages ainsi que le titre du roman reprennent l'antinomie des deux groupes et la condition catastrophique du pays.

5-Lecture sociosémiotique des noms propres

Pour Claude Duchet, le titre est la charnière de l'œuvre littéraire et du discours social (Duchet, 1973, 143). Le titre porte en soi plusieurs descriptions qui peuvent être attribuées à l'objet désigné, dans la mesure où celui-ci possède une propriété singularisante que la description connote également à son tour. Tout titre de roman possède un référent. Il est choisi le plus souvent en fonction du sens que l'on veut appliquer à l'objet sémiotique. Selon Genette, le titre est au seuil du roman et fait partie de ce qu'il appelle le paratexte: «cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire –et [...] toutes sortes d'œuvre d'art– et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre et de son public [...]» (Genette, 1987, 5). Quant aux noms propres, ils appartiennent selon Duchet au contexte et trouvent un référent dans le contexte social. Ils ouvrent le texte «à un en-dehors du texte, sur un ailleurs du texte, sur un domaine de références avec lequel le texte travaille» (Duchet, 2011, 44). En plus, la nomination, l'identification et la titrologie font partie intégrante de l'idéologie du texte, de ce qu'il envisage de connoter. Le nom propre peut constituer un sujet, un signe. Dans le nom propre «le sens s'institue par une convention individuelle» (Duchet, 1973, 51). Ainsi, une relation spécifique s'établit-elle entre le référé et le signifiant. Chaque nom propre est générateur de significances révélatrices:

«Le nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier [...] Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme» (Barthes, cité par Achour, 2002, 80).

De plus, la sémiotique, telle qu'elle est inaugurée par Ferdinand de Saussure, se rattache principalement aux tendances sociales. La fameuse

définition de la sémiologie en tant que «science qui étudie les signes au sein de la vie sociale» (Saussure, 1971, 33) détermine la part du social dans l'étude des signes. En effet, dans leur différenciation réciproque et dans leur organisation en système, les signes ne répondent à aucune exigence naturelle extérieure à eux-mêmes et «la seule base valide de leur configuration particulière dans telle ou telle langue est le consensus social» (*Ibid.*, XII-XIII). Il s'agit d'une science qui cherche à mettre à l'évidence la structuration des significations qui émergent à la suite des pratiques et des changements sociaux.

Il en va de même pour le choix du titre et des noms propres qui contribuent à un processus de construction de signification, allant de pair avec l'ambiance socio-historique du roman. Surrayâ (ou Parvine) est le nom d'une des constellations les plus belles et les plus lumineuses, visible à l'œil nu. Cette constellation, formée de sept étoiles, sept sœurs ou La Pléiade, est placée sur la bosse du Taureau. Surrayâ, le mot arabe, désigne aussi une richesse énorme. Le choix de ce prénom n'est pas fortuit et dissimulerait des significances particulières. Dans une partie du livre, il y a une allusion qui fait foi de notre affirmation:

«Surrayâ comateuse... saviez-vous quelle mélodie rêveuse a cette expression?» [...] Il demande: «M. Âryan, que signifie le mot Surrayâ en persan?» [...] «Est-ce qu'il y a une allusion à l'état actuel de l'Iran et du monde, derrière?» [...] Je dis: «C'est une allusion au monde et aux cieux [...] Je crois que c'est une partie de la lune et de l'étoile Parvine» «Ah, c'est plus imaginante, presque symbolique» (Fassih, 1374/ 1995, 185).

Et c'est la valeur emblématique sous-jacente à ce nom propre qui le rend symbolique et le conduit au-delà de ce qu'il désigne. En effet, Surrayâ comateuse pourrait ainsi insinuer la richesse et la lumière du pays «dans le coma», luttant contre la disparition.

Le nom du narrateur aussi est emblématique et possède une valeur

incitative. Jalâl signifie «gloire» et Âryan veut dire l'Iran: «la gloire iranienne». Jalâl qui est le double de l'auteur lui-même connote le pays en guerre. Il dit à Leilâ: «tu peux toujours venir chez moi» et elle lui répond: «que je revienne en Iran, dans cette condition?» (*Ibid.*, 369). D'après cette citation, Jalâl Âryan et l'Iran s'unifient et semblent inséparables.

Le patronyme de Leilâ, Âzâdé, signifie liberté, indépendance, celui qui refuse la dominance de l'Autre. Voilà comment Leilâ décrit elle-même sa vie épicurienne: «l'argent abondant, la liberté abondante, [j'étais] chère à tout le monde [...] Sans but, ni foi, ni même normes ou valeurs... contente-toi d'être heureuse, bois, lis des poèmes, profite de la vie, car on meurt bientôt» (*Ibid.*, 104-105). Ecrivaine, poétesse et traductrice en exil (*Ibid.*, 139), Leilâ fait partie de ce deuxième groupe d'individus qui cherche la liberté à Paris et son nom, «Âzâdé», s'accorde avec l'idéologie qu'elle représente, même si sa recherche d'une liberté déchaînée la voue à la souffrance.

Ghassem-e Yazdâni, camarade de Sorrayâ et l'aimant d'un amour platonique, représente dans le texte les préceptes divins (*Ibid.*, 262-263). Aux dires du narrateur, Ghassèm-e Yazdâni brille dans l'horizon de son propre voyage (*Ibid.*, 213), tout comme Sorrayâ qui brille dans le ciel. Ghassem-e est le nom récurrent des fils du prophète de l'Islam et des Imams Hassan et Hossein. De plus, Yazdân signifie Dieu. Le discours de ce personnage révèle sa foi religieuse lorsqu'il se demande: «est-ce possible que l'homme arrive au point de ne plus rien voir que Dieu?» (*Ibid.*, 263). Epris de Sorrayâ, inquiet, il vient lui rendre visite régulièrement malgré son état et demande au narrateur de ses nouvelles et, selon le narrateur, ces visites en disent long sur les sentiments du jeune homme (*Ibid.*, 260). Quand il va visiter Sorrayâ, il lui apporte des narcisses ; choix significatif encore, parce que Sorrayâ signifie également «narcisse»¹ et c'est une figure de narcisses que l'on taille sur l'ivoire ou l'os et qu'on accroche aux murs et au plafond.

1. En persan, Narguesse signifie narcisses.

Il en va de même pour les autres personnages dont les noms sont parfaitement évocateurs, significatifs et dont le choix n'est nullement fortuit¹.

De plus, le coma est un état du corps où se défait le lien entre l'esprit et la conscience. En fait, l'esprit et le cerveau humains sont reliés au monde. On parle de coma lorsque cette relation est interrompue. C'est un processus d'absence de conscience par rapport à ce qui se passe dehors. Dans ce livre, tous les personnages expérimentent en quelque sorte cet état d'absence au monde. Le malaise cardiaque du narrateur peut être considéré comme une expérience similaire. Selon Leilâ, l'Iran ne convient plus à l'épanouissement de l'esprit créateur et s'enfonce par ses lésions dans un profond coma (*Ibid.*, 95). Le coma dans son aspect extensif paraît atteindre tout le pays, tout un ciel, tout un monde: «Cette nuit, je suis dans un monde explosé et morcelé, plongé dans le coma et du ciel duquel pend un réservoir de vase visqueuse, dans un horizon sanglant» (*Ibid.*, 333). Surrayâ, rappelant jadis un ciel étoilé, est à présent métamorphosée en un réservoir de vase qui pend du ciel, probablement blessée à cause de la guerre. De là, résulte l'importance de la nuit, surtout la nuit froide: le temps par excellence où brille Surrayâ (la constellation).

Vers la fin du roman où s'aggrave l'état de Surrayâ, cet être emblématique autour duquel se tisse la trame du roman, le climat aussi change. Après une pluie continue, le brouillard s'installe: «[...] un brouillard

1. Encore plus significatif est le nom de l'hôpital où s'est hospitalisée Surrayâ, Val de Grâce, qui est en contraste avec les frais élevés des soins. D'autant plus que le narrateur y retrouve l'empreinte de l'Etat capitaliste. (*Ibid.*, 50). Il convient de remarquer que le capitalisme marque également le deuxième groupe. Les personnages qui y appartiennent, jouissent d'une grande richesse et font tout pour s'enrichir davantage. M. Hakimian en est un exemple évocateur : « maintenant si vous voulez vendre les statues des lions d'en-face de la Banque Melli (nationale) de la rue Ferdowsi, M. Hakimian vous donne un chèque sur place » (*Ibid.*, 120). Dans cette même scène, les personnages écoutent une chanson où la juxtaposition des pronoms « tu=to » et « je=man » en persan, crée le mot To-man (l'unité monétaire de l'Iran), ce qui semble évoquer une nouvelle fois l'importance de l'argent pour les personnages. Tout au long du roman, abondent les allusions de ce genre (*Ibid.*, 311).

épais et sale qui a mêlé aujourd'hui tout le sol de la France au cauchemar ; un brouillard épais, semblable à la mort, qui enfonce le monde dans ses couches de coma...» (*Ibid.*, 345). C'est dans cette condition que le langage s'évanouit. Selon Jalâl, aucune langue n'est inventée pour dire cet état chaotique. Il pleure en arabe, le persan ne lui servant à rien et ne sait plus parler français. Il se trouve au cœur d'une tempête individuelle et nationale où les mots lui font grandement défaut. (*Ibid.*, 331).

Conclusion

Toute approche sociologique cherche les traces du social dans le texte, notamment dans les textes littéraires. Comme on vient de le constater, le but de la sociocritique est de rechercher dans le texte le fait social, en s'appuyant sur les structures narratives, sémantiques et linguistiques. L'ambiance problématique d'une société donnée est une situation socio-historique qui se prête tout particulièrement à de telles analyses.

Sorrayâ dans le coma raconte l'histoire de la génération postrévolutionnaire qui fuit le pays en pleine guerre et trouve refuge à Paris, pour essayer de préserver une certaine façon de vivre. Dans son roman, Fassîh dresse un panorama de la débauche et des dépenses d'une certaine classe d'immigrés iraniens en France et compare leur situation à la dure condition des habitants des villes en guerre en Iran.

Ce texte se prête à une lecture sociocritique comme un tout articulé de significations, de signes et de symboles où cohabitent deux groupes ayant deux idéologies et deux modes de vie. Le titre, les dialogues, les noms et même le climat décrits par le roman sont utilisés par l'auteur, dans le but de créer, à l'aide du langage, des significations particulières. Ce travail de structuration du sens a été dégagé par un travail d'analyse dans la profondeur du texte. Ce roman parle certes des hommes qui ont trouvé refuge à Paris et font semblant d'être heureux¹ ; cependant, le narrateur expose l'ambivalence

1. [Leila dit] « As-tu jamais pensé que c'est à force d'être malheureux que l'on se joue la comédie du bonheur ? » (*Ibid.*, 193).

des valeurs qui sont les leurs et transforme ainsi l'atmosphère générale du roman: des résidents de la capitale française jusqu'aux Iraniens demeurant au pays, ils se trouvent tous dans un climat nébuleux. Surrayâ, la célèbre nébuleuse, serait non seulement une jeune fille comateuse, mais aussi le symbole de tout un pays et de toute une nation dans le coma, agonisants, placés dans une situation tumultueuse et obscure sur qui plane l'ombre de la lutte et de la mort.

Bibliographie

- Barthes, Roland, (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Gallimard
- Achour Christiane, Bekkat Amina, (2002), *Convergence Critique II*, Algérie, Tell
- Diklou, Nazli,(2010), «Etude comparée de la littérature de guerre et sa structure en France et en Iran» in *Adabiate Mah*, N°46 pp.42-46
- Duchet, Claude, (1973), «*La fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque», in *Littérature* N° 12, 1973, p. 49-73.
- Duchet, Claude, (1979), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Duchet, Claude, Maurus, Patrick, (2011), *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion
- FASSIH, Ismaïl, (1995), *Surrayâ dans le coma*, Téhéran, éd. Alborz
- Genette, Gérard, (1966), «Frontières du récit», in *Communications* N° 8, p. 152-163.
- , (1977), «Les titres», in *Seuil*, Paris, Seuil
- Greimas, Algirdas Julien et Cortés, Joseph, (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette
- Leenhardt, Jacques, (1967), «La sociologie de la littérature: quelques étapes de son histoire», in *Revue internationale des sciences sociales* N° 4, Volume XIX, 1967.
- Lintvelt, Jaap, (1989), *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti
- MIRABEDINI, Hassan, (2007), *Anthologie des romanciers iraniens*, Téhéran, éd. Jeshmeh
- Pêcheux, Michel, (1975), *Les vérités de la Palice*, Paris, Maspero

Tourangeau, Rémi, (1994), «La sociologie des textes comme méthode d'analyse du discours au théâtre», in *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales* N° 15, p. 141-157.

Saussure, Ferdinand (de), (1971), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot

Tynianov, Iouri, (1927) «De l'évolution littéraire», in Todorov, Tzvetan. (1965).

Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, Paris, Seuil

Zima, Pierre V., (2000), *Manuel de sociocritique*, Paris, Harmattan