

**République Algérienne
Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Bejaia- Algérie**



**Faculté des Lettres et des Langues
Département de français**

Mémoire

**En vue de l'obtention du diplôme de Master
Option : Science des textes littéraires français et d'expression françaises**

**Analyse du rapport entre littérature et cinéma dans
Syngué Sabour, Pierre de patience de Atiq Rahimi**

Présenté par :

M. Hamouche Yanis

Encadré par :

Dr. Ourtirane-Ramdane Souhila

-2017/2018-

Dédicaces

En témoignage de ma profonde gratitude je dédie ce modeste mémoire :

À toutes les personnes qui m'ont aidé, conseillé et soutenu tout au long du travail

À mes très chers parents, qui ne sont que tendresse et patience

À mes deux petits frères

À mon grand-père à qui je dois beaucoup

À ma grand-mère qui est ma deuxième mère

À Wesna qui ma beaucoup soutenu

*À tout mes amis : Wawa , Adib , Koukou , Rabah , Loris , Amine, Yasmine , Sara ,
Chahra, Tinhinan, Rafik, Evan, Athman*

À tout mes camarades de promotion

Remerciements

Je remercie tout d'abord mon encadreur madame Ourtiren Souhila, pour son soutien et son sérieux envers nous ses étudiants, ma gratitude profonde

Je remercie aussi tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin dans la réalisation de ce travail

Je remercie mes amis pour leurs soutiens moraux

Je remercie également les membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et avoir accepté de l'examiner

Sommaire

Introduction générale	5
Chapitre I :Théorie et questionnement sur la relation entre intertextualité et cinéma	11
1. Généralités sur l’intertextualité :.....	12
2. L’intertextualité, au croisement de la littérature et du cinéma :.....	18
Chapitre II :Étude du personnage principal et de la trame narrative	23
1. Analyse du personnage principal :	24
2. Application de la grille d’analyse selon Philipp Hamon :	29
3. Action des personnages, confession et vérité :.....	35
4. Cadre spatio-temporel, huit clos et tour de Chaplet :	44
Chapitre III :Adaptation du roman au film, <i>Syngué Sabour. Pierre de patience</i>..	48
1. Présentation du film « <i>Syngué Sabour, pierre de patience</i> » :.....	49
2. Modalités de passage du roman à l’adaptation filmique :	51
Conclusion générale.....	61
Bibliographie	64
Annexes	70

Introduction générale

La littérature et les arts ont toujours noués des liens étroits et complexes, et cela depuis bien longtemps, premièrement avec l'art pictural ensuite avec l'art cinématographique :

Ce qui est vrai pour la littérature l'est tout autant pour les autres disciplines artistiques, et que l'œuvre d'art est la signature d'un corps, les créateurs (les musiciens, peintres, écrivains, danseurs)¹

La littérature partage certaines valeurs avec les autres formes d'expression artistique, pour cela elle est considérée comme un art :

« Il s'agit d'un langage spécifique qui entretient avec les autres formes d'expression artistique un lien étroit du fait qu'ils découlent de la même source : l'homme »²

Le facteur commun qui lie les arts avec la littérature est l'homme, il s'inspire des romans, et des écrits littéraires pour développer les arts. Il utilise pour ce faire, nombre de moyens et de procédés pour passer d'un art à l'autre.

Dans un extrait d'une interview de l'écrivain Claude Simon, on lui pose la question (le fait d'être romancier oriente sûrement votre attention sur certains aspects du cinéma quels sont ils ?)

Bien sur ce sont ceux qui sont les plus près de ce que je cherche personnellement, un mode de récit qui soit neuf et non pas des romans filmés comme sont la plus part des films, mais vraiment des films romans. C'est ce qui m'intéresse le plus, et là je crois que ça peut se compter à peu près sur les doigts de la main³

¹ Cortanze Gerard, *Philippe Sollers ou la volatilité de bonheur*, essai, Le chaine, 2008, p.3

² Ourtirane Souhila, *la littérature et les arts*, Université Abderhaman Mira Bejaia, consulté le 02/06/2018 sur : <https://elearning.univ-bejaia.dz/course/view.php?id=4105>

³ Extraits d'entretiens avec Claude Simon sur la littérature et le cinéma (1966). Consulté le 03/06/2018 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=pU7RyaAsaF0&t=382s>

En effet Claude Simon, nous interpelle sur le fait que dans les années soixante les codes du cinéma sont restés presque les mêmes depuis pas mal d'années, et la majorité des films adaptés de romans gardent la même esthétique et la même conception.

En ce qui concerne notre époque, le cinéma a beaucoup évolué, il est considéré comme le septième art, nommé par ce terme la première fois par Ricciotto Canudo⁴ :

*Tous les arts, avant de devenir un commerce et une industrie, ont été à leur origine des expressions esthétiques de quelques poignées de rêveurs. Le Cinématographe a eu un sort contraire, commençant par être une industrie et un commerce. Maintenant, il doit devenir un art. On veut accélérer le moment où il le deviendra pour de bon.*⁵

Ainsi, Canudo définit le cinéma, comme tous les autres arts, c'est-à-dire un moyen d'expression esthétique, il est le premier à le définir comme tel, il qualifie le travail du cinéaste comme :

*« Le cinématographe est un art. Le film est une œuvre d'art. L'écraniste peint avec des pinceaux de lumière, comme l'organiste joue avec les souffles des tuyaux. »*⁶

Le terme écraniste renvoie au cinéaste, il est appelé comme tel par Canudo, il le qualifie de peintre du langage de lumière, c'est-à-dire qu'il anime l'image et lui donne vie, il le compare à un artiste comme les autres.

Avec l'évolution du cinéma, l'adaptation à l'écran du roman littéraire a changé aussi, l'ultime union entre ses deux arts est en la personne qui adapte lui-même sa production littéraire en œuvre filmique, c'est-à-dire un auteur-cinéaste.

Dans cette optique, nous allons étudier l'adaptation du roman *Syngué Sabour Pierre de Patience* de l'auteur Atiq Rahimi, et son film éponyme, du le même titre. Rahimi ayant une double portée littéraire et cinématographique, donne vie à son roman sur grand écran.

⁴ Romancier, poète, philosophe, critique d'art, critique littéraire, critique de cinéma, musicologue, scénariste, il a inventé en 1919 le terme de « 7^e art » pour désigner le cinéma.

⁵ Consulté le : 02/06/2018 sur <https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1.u9mkjt>

⁶ Consulté le 02/06/2018 sur : <http://heterotique.com/liberes-ricciotto-canudo-marie-lorraine-pradelles-monod/>

Notre roman raconte l'histoire d'une femme au chevet de son mari qui est dans un état de coma profond, son mari étant un combattant milicien blessé par balle dans la nuque. Le récit se passe dans un pays en temps de guerre, la femme n'hésite pas à se confier à son époux lui racontant les secrets intimes de sa jeunesse jusqu'à sa vie de jeune femme mariée. Elle fait ainsi de lui sa Syngué Sabour selon la légende perse, pierre de patience présente pour recueillir les confessions du monde et les absorber jusqu'à son implosion finale.

L'intérêt porté au sujet, s'illustre dans sa singularité. En effet l'auteur adaptant lui-même son roman est chose rare. La plupart des études sur des romans adaptés au cinéma font appel à un réalisateur spécialiste du langage de l'image, qui va s'intéresser au roman afin de réaliser le film. Or, dans notre étude la personne qui a écrit le roman va elle-même le réaliser, ce qui va nous interpeller sera la façon dont il s'y est pris pour le faire, ainsi que les changements et les transformations qu'il a effectué.

En somme, on se posera la question suivante :

Quel type de rapport entretient le roman *Syngué Sabour. Pierre de patience*, avec son adaptation filmique ?

Notre hypothèse est que le film est infidèle au roman, et que Rahimi s'inspire de celui-ci pour réaliser son long métrage :

[...] il est très difficile de respecter l'œuvre et pourtant certain cinéaste tentent l'impossible. Mais malgré leurs efforts pour retranscrire le roman en image, le film n'est pas une adaptation totalement fidèle⁷

Pour, répondre à notre problématique, on va s'intéresser au processus de l'adaptation, plus particulièrement, les types de relation entre texte littéraire et texte cinématographique :

⁷ Mouranval, Chloé, *Du roman aux films : les liaisons dangereuses*. Master I poétique et histoire littéraire universitaire de Pau et des apys de l'Adour 2010, p15

« *La question de l'adaptation cinématographique des textes littéraires, peut être appréhendée dans le cadre d'une confrontation dissymétrique entre les arts* »⁸

Dans son travail sur les adaptations du roman *les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, Mouranval Chloé, déclare sur ce processus qu'il est dissymétrique, c'est-à-dire qu'il change à cause d'un certain nombre de paramètres (l'approche du cinéaste, la transition d'un art à l'autre, le degré de fidélité véhiculé), tous ces éléments impliquent que de la confrontation des deux arts résulte une œuvre différente de l'œuvre initiale.

Notre dispositif d'investigation, consistera à faire l'analyse de notre corpus et le comparer au film, de cette manière on pourra identifier, les altérations et les différences. Ainsi, expliquer comment le roman a été adapté, et pourquoi le cinéaste s'est résolu à faire ces changements :

« *Après une étude comparée approfondie des adaptations avec le roman, nous avons remarqué que chacune d'elle offrait une nouvelle lecture de l'œuvre initial* »⁹

C'est la constatation à laquelle est arrivé C.Mouranval, après investigation sur les films, et les avoir comparés au roman, On s'inspirera principalement de la méthodologie de C.Mouranval pour mener à bien notre recherche, à savoir l'analyse : des personnages, de la trame narrative et du cadre spatio-temporel, par la suite on fera un parallèle avec l'adaptation filmique.

Le cadre théorique nécessaire à notre étude, sera dans le sillage de l'intertextualité, surtout selon Gérard Genette. En effet si l'intertextualité est présentée par J.Kristéva comme un texte qui est mis en relation avec d'autres textes :

« *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »¹⁰

Pour nous, l'intérêt porté à l'approche de l'intertextualité, réside dans le fait que l'adaptation d'un roman en film, représente une forme d'intertextualité :

⁸Mouranval, Chloé, *Du roman aux films : les liaisons dangereuses*. Master I poétique et histoire littéraire universitaire de Pau et des apys de l'Adour 2010, p.14

⁹ Ibid p.73

¹⁰ KRISTEVA, J. (1969b), *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 85

« L'adaptation étant une pratique intertextuelle, la transformation cinématographique procède d'un texte ultérieur et existent »¹¹

Donc, l'adaptation consiste à transformer le texte de départ (le roman), en une œuvre filmique, ce procédé est une forme d'intertextualité que l'on va étudier et analyser selon l'approche de G.Genette, plus particulièrement la relation de transformation qu'il appelle : l'hypertextualité

Le plan de notre travail consistera à établir trois chapitres. Dans Le premier chapitre, qu'on nommera, « Théorie et questionnement sur la relation entre intertextualité et cinéma », nous définirons l'intertextualité, de sa naissance chez les formalistes russes jusqu'à son évolution et l'approche de G.Genette, et nous ferons un état de la relation entre la littérature et le cinéma tout en expliquant les différents types d'adaptations.

Dans le deuxième chapitre intitulé, étude du personnage principal et de la trame narrative. Nous allons analyser, d'abord le personnage principal selon la grille établie par Philip Hammon, ensuite nous allons établir le schéma actanciel de Greimas et schéma quinaire de Larivaille et pour finir, étudier le cadre spatio-temporel du récit.

Troisième chapitre intitulé, Adaptation du roman au film, *Syngué Sabour. Pierre de patience*. On procédera à l'analyse du film et on le comparera au roman afin de déceler le type d'adaptation et constater la transformation intertextuelle opérée.

¹¹ VISY, Gilles *Le colonel Chabert au cinéma*, Publicbook, 2003, p.42

Chapitre I

Théorie et questionnement sur la relation entre intertextualité et cinéma

Dans ce chapitre nous tenterons de délimiter le cadre théorique nécessaire à notre étude, à savoir le lien entre littérature et cinéma. Pour analyser l'œuvre d'Atiq Rahimi « *Syngué Sabour, pierre de Patience* » et son adaptation cinématographique faite par l'auteur lui-même.

Premièrement, nous allons nous intéresser au concept d'intertextualité, sa naissance son évolution, ses spécifications. Selon les études faites par plusieurs chercheurs en commençant par les formalistes russes, en passant par : Tzevtan Todorov, Julia Kristeva, Roland Barthes, Mikhaïl Bakhtine. Pour en arrivés à l'étude faite par Gerard Genette.

Dans la deuxième partie du chapitre, nous allons identifier le rapport qu'entretient la littérature et le cinéma, qui pose principalement la question de l'adaptation. Tout en analysant le travail fait par C.Mouranval sur *les liaisons dangereuses*.

1. Généralités sur l'intertextualité :

L'intertextualité est l'étude de l'intertexte c'est-à-dire des différentes relations qui existent entre les textes.

1.1 Naissance de l'intertextualité

Elle est née dans les années soixante au sein de la revue littéraire *Tel Quel*¹² et a pour origine la théorie des formalistes russes sur la critique littéraire, selon laquelle le texte est autonome (principe d'immanence). Parmi ces formalistes, on peut citer Tzvetan Todorov¹³ qui souligne l'intérêt d'appréhender le texte en lui-même, c'est-à-dire faire une analyse du texte sans tenir compte des paramètres extérieurs à celui-ci :

*L'histoire de la littérature ne peut s'expliquer par l'action des causes extra-littéraires qui provoquerait le renouvellement des œuvres, c'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes*¹⁴

En effet, d'après les formalistes russes le texte ne peut pas s'expliquer par des causes extra littéraires (cadre temporel, spatial, sociologie, idéologie...Etc.), mais cette étude devrait plutôt être centrée sur les éléments internes du texte et sur les relations qu'il tisse avec d'autres textes. Cette indépendance du texte littéraire a permis aux théoriciens d'en faire une nouvelle définition. Ainsi selon Julia Kristeva¹⁵ :

*« Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »*¹⁶

J.Kristeva, nous explique que tout texte littéraire fait partie d'un ensemble textuel, que l'auteur a pu lire ou écrire et donc il va faire une réappropriation. Le texte serait ainsi un mélange de plusieurs textes, qu'on ne pourrait comprendre exactement jusqu'à la lecture des autres textes avec lesquels il est mis en relation. Chaque texte est unique mais on arrive à la signification que grâce aux rapports qu'il entretient avec les autres.

Aussi Roland Barthes¹⁷, s'inspire des travaux de J.Kristeva pour définir le texte :

Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une

¹² *Tel quel* est une revue de littérature française d'avant-garde, fondée en 1960 à Paris aux Éditions du Seuil par plusieurs jeunes auteurs réunis autour de Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers

¹³ Tzvetan Todorov, né le 1^{er} mars 1939 à Sofia et mort le 7 février 2017 à Paris, est un critique littéraire, sémiologue, historien des idées et essayiste français d'origine bulgare.

¹⁴ Todorov, *tzvetan, théorie de la littérature, texte des formalistes russe*, Seuil, 1965.

¹⁵ née le 24 juin 1941 à Sliven en Bulgarie, est une philologue, psychanalyste et femme de lettres française d'origine bulgare. Elle est professeur émérite de l'université Paris-Diderot.

¹⁶ KRISTEVA, J. (1969b), *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 85

¹⁷ Né le 12 novembre 1915 à Cherbourg et mort le 26 mars 1980 à Paris, est un philosophe, critique littéraire et sémiologue français, directeur d'études à l'École pratique des hautes études et professeur au Collège de France.

*parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques*¹⁸

Ainsi, par cette définition, R.Barthes souligne l'intérêt d'une analyse scientifique du texte littéraire au travers de certains éléments théoriques. L'étude du texte passe par le théorique, donc on fait abstraction de son contexte.

La polyphonie et le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine¹⁹ ont beaucoup inspiré les travaux et la conception de l'intertextualité :

*« Bakhtine cherche à mettre en exergue la pluralité des voix (ce qu'on appellera aussi la polyphonie) »*²⁰

M.Bakhtine considère l'œuvre littéraire comme polyphonique, elle est :

*« La pluralité des voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque »*²¹

Il avance que le texte littéraire se compose de plusieurs éléments : linguistique, stylistique et culturel qui se confrontent entre eux.

M.Bakhtine, fait le constat de cette polyphonie à partir de la notion de dialogisme sur laquelle il a travaillé et qui a participé à la naissance de l'intertextualité :

*De fait, en définissant le dialogisme, Mikhaïl Bakhtine n'aura de cesse de relier le texte à son contexte, à son auteur, et aux auteurs qui l'ont précédé. Ce terme de dialogisme qu'utilise le linguiste, puisque le mot intertextualité n'existe pas encore, appartient à un réseau lexical plus vaste. Bakhtine utilise toute une série de termes qui mettent en valeur l'idée du dialogue des textes*²²

Pour M.Bakhtine, le dialogisme existe dans une production textuelle où se mêlent plusieurs discours, issu d'auteurs et d'œuvres l'ayant précédé, de ce fait le roman est le meilleur procédé où se manifeste le dialogisme et la polyphonie. On déduit que les études de Bakhtine représentent les prémices de la naissance de l'intertextualité dans les études littéraire.

¹⁸ Roland BARTHES, art, « *Théorie du texte* », in Encyclopaedia Universalis, 1973, p.997.

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine est un historien et théoricien russe de la littérature. Bakhtine s'est également intéressé à la psychanalyse, à l'esthétique et à l'éthique, et a été un précurseur de la sociolinguistique.

²⁰ Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, ellipses, 2005, p.13

²¹ Todorov tzevtan, Mikhaïl bakhtine, *le principe dialogique* cité par Grine Islam, *analyse du rapport littérature et cinéma dans L'Attentat de Yasmina Khadra*, master science des textes littéraire français et d'expression françaises dirigé par Dr OURTIREN Souhila, 2016, Bejaia

²² Op cit Anne Claire GIGNOUX, *Initiation à l'intertextualité*, ellipses, 2005, p.10

1.2 Evolution de l'intertextualité :

Gérard Genette²³ redéfinit l'intertextualité dans son ouvrage, *Palimpsestes* comme :

« [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »²⁴

G.Genette nous définit la nature des relations entre les textes, qui est plus au moins explicite et cela à travers les pratiques de la citation, plagiat et surtout de l'allusion.

L'intertextualité toujours selon Genette consiste en la production :

*[...] d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable*²⁵

Ce travail de perception, en vue de son aspect implicite implique une induction de la part du lecteur. Mais face au nombre de textes et plus particulièrement contemporains la perception ne se limite pas à du repérage, décryptage et allusion intertextuelle. Il y a un travail de dimension théorique. Vu que le texte littéraire est amplifié, changé, modifié, la théorie consiste à chercher les opérations intertextuelles qui constituent le mode d'expression.

R.Barthes affirme dans son ouvrage *Le plaisir du texte* que :

« Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présent en lui à des niveaux variables, sous des formes plus au moins reconnaissable »²⁶

R.Barthes affirme que tout texte présente en lui d'autres textes, des textes antérieurs qui auraient influencé l'auteur l'or de la rédaction, qu'on pourrait discerner pendant la lecture, ou au contraire passer outre et ne pas les reconnaître.

R.Barthes avance aussi que :

²³ né en 1930 à Paris, est un critique littéraire et théoricien français de la littérature qui a construit sa propre démarche au sein de la poétique à partir du structuralisme

²⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982, p.8

²⁵ Ibidem p.8

²⁶ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, seuil, 1973, p.85

Le texte est une productivité, cela ne veut pas dire qu'il est produit d'un travail, tel que pouvait l'exiger la technique de la narration et de la maîtrise de style, mais le théâtre même d'une production : le texte travaille, à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne, même écrit fixe, il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production, il déconstruit la langue de la communication de représentation ou d'expression, le sujet individuelle ou collectif peut avoir l'illusion de reconstruire une autre langue ²⁷

Dans cette citation R.Barthes, nous parle de la perception faite par le lecteur du texte, car chaque lecteur donne sa propre interprétation de celui-ci. Toutes ses interprétations constituent le processus de l'intertextualité.

G.Genette, redéfinie l'intertextualité plus largement dans Palimpseste, en apportant une notion englobant les relations textuelles (la transtextualité) « *tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »²⁸

G.Genette propose cinq types de relations de transcendance textuelle :

L'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, l'hypertextualité.

- 1) L'intertextualité : comme, nous l'avons vu plus haut, Genette la considère comme une relation de coprésence entre les textes.
- 2) La paratextualité : c'est la relation entretenue du texte avec son entourage textuelle (titre, sous-titre, préface, post face, avertissement, illustration, prière d'insérer) elle est selon Genette :

Moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte ²⁹

- 3) La métatextualité : selon Genette c'est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre sans pour autant le citer :

La relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer, voir à la limite, sans le nommer c'est par excellence la relation critique ³⁰

²⁷ Barthes, Roland « *théorie du texte* » cité par Grine Islam, *analyse du rapport littérature et cinéma dans L'Attentat de Yasmina Khadra*, master science des textes littéraire français et d'expression dirigé par Dr OURTIREN Souhila, 2016, Bejaia

²⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. P.7

²⁹ Ibid p.10

4) L'architextualité : « il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique »³¹
Relation la plus abstraite et implicite de la transtextualité selon Genette.

5) L'hypertextualité : c'est la transformation d'un texte à un tout autre texte elle peut se faire de façon directe ou indirecte (imitation) : « [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sur, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »³²

Pour G.Genette l'hypertextualité distingue deux types de relations : la transformation qui s'en prend au texte et englobe (parodie, travestissement, transposition). Ainsi que l'imitation qui reproduit le texte, et comporte : (pastiche, charge, forgerie).

Dans la relation de transformation, Genette distingue trois types de catégories :

1) La parodie : elle consiste à transformer un texte A en texte B, « Genette extrait la définition suivante : la parodie apparait comme la transformation d'un texte, dans un but ludique »³³

Le travestissement : C'est une transformation dégradante d'un texte dans une optique de dévalorisation.

*Le travestissement burlesque, tel qu'il apparait au début du XVII siècle en Italie avec l'Eneide travestia (1633) [...] est une pratique parodique qui semble avoir été inconnue de l'Antiquité classique et du Moyen Age : une des authentiques innovations de l'âge baroque. Ce ne fut d'ailleurs qu'un feu de paille, aussi vite éteint qu'allumé*³⁴

2) La transposition : c'est une transformation qui selon Genette, [...] est sans nul doute la plus importante de toute les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce (...) que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent³⁵

³⁰ Ibid p.11

³¹ Ibid. p. 12

³² Ibid p.13

³³ Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, ellipses, 2005, p.63, 64

³⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982, p77.78

³⁵ Ibid p.291

C'est la plus sérieuse et la plus importantes des transformations hypertextuelles, car elle peut changer de domaine de contexte, tout en s'investissant dans l'œuvre antérieure. Elle se constitue en deux catégories :

- a) Transposition formelle : C'est une transformation qui ne change pas le sens de l'hypotexte, sauf si elle le fait par accident. « *les transpositions en principe (et en intention) purement formelles, et qui ne touche au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée* »³⁶
On retrouve ce procédé surtout dans la traduction et les adaptations théâtrales et cinématographiques du roman.
- b) Transposition thématique : c'est une transformation qui change le sens de l'hypotexte et cela à travers certains éléments comme (la sémantique, la pragmatique et le cadre spatio-temporel)

« [...] *les transposition ouvertement et délibérément thématiques, ou la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos* »³⁷

On retrouve aussi ce procédé dans les adaptations des œuvres romanesque.

Dans la relation d'imitation, G.Genette dissocie trois concepts :

- 1) Le pastiche : c'est une imitation ludique dans le but de divertir, le pasticheur indique dans quel registre il fait son imitation.
- 2) La charge : s'inscrit dans le satirique, C'est une imitation dans le registre de l'exagération, dans l'effet et de tourner en dérision et de se moquer.
- 3) la forgerie : c'est une imitation fidèle au texte, dans le but premier est de le poursuivre tout en respectant l'œuvre original.

2. L'intertextualité, au croisement de la littérature et du cinéma :

La relation entre littérature et cinéma a toujours fait l'objet de multiples recherches, ainsi Mouranval Chloé déclare à ce sujet dans son travail intitulé « *Du roman aux films : les liaisons dangereuses* » :

³⁶ Ibid p.293

³⁷ Ibid p.293

« Ce n'est pas un phénomène récent, nous !! Pouvons le dire, depuis son plus âge, le septième art a puisé son inspiration dans la littérature »³⁸

Dans son article « *Ce que le cinéma fait de la littérature* », Jean Cleder brosse le portrait de deux arts qui se croisent. Comme on le voit dans ses propos :

Il suffit de feuilleter les revues des années cinquante pour constater que le cinéma s'exhausse au niveau de la littérature par comparaison avec la littérature (le réseau des références littéraires, modèles et points d'appui). La question de l'adaptation cinématographique des textes littéraires est au cœur de cette évolution, parce qu'elle implique le problème de l'autorité (d'une personne sur une œuvre qu'elle n'a pas élaborée seule) et le problème de l'indépendance – du cinéma à l'égard d'autres pratiques comme l'écriture (du scénario) ou plus largement la littérature (à laquelle on emprunte des sujets)³⁹

Jean-Luc Godard⁴⁰ s'est posé une question : À quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature ? , question à laquelle Jean Cleder essaye de répondre dans son article dont on a tiré la citation plus haut. Selon lui le cinéma et la littérature se jaugent et se valent depuis les années cinquante, alors l'adaptation cinématographique pose deux problèmes que sont : l'autorité et l'indépendance. C'est à dire pour un réalisateur qui adapte une œuvre littéraire au cinéma, il n'a pas d'autorité sur celle-ci et peut en découler, un résultat complètement différent de la visée première de l'œuvre. Et pour l'indépendance, les deux domaines sont deux arts à part entière chacun avec ses caractéristiques, ses codes qui se voient altérés ou changer dans le processus de l'adaptation.

La littérature et le cinéma sont deux arts, chacun ayant son propre langage. Cependant, ils entretiennent un lien étroit à travers les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires, le cinéma puise dans la littérature qui est pour lui source d'inspiration et de

³⁸ Mouranval, Chloé, *Du roman aux films : les liaisons dangereuses*. Master I poétique et histoire littéraire universitaire de Pau et des apys de l'Adour 2010, p.8

³⁹ Jean Cléder, « *Ce que le cinéma fait de la littérature* », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html>, page consultée le 24 mars 2018.

⁴⁰ Jean-Luc Godard est un cinéaste français et suisse né le 3 décembre 1930 à Paris. Auteur complet de ses films, il en est fréquemment à la fois le réalisateur, le scénariste, le dialoguiste

création. Mais il est clair qu'à travers cette adaptation de grands changements s'opèrent :

*Les rapports entre cinéma et littérature en particulier ont fait l'objet et continuent à faire l'objet de nombreux travaux. Ceux-ci touchent au problème de l'adaptation en premier lieu ; à ceux des différentes modalités d'écriture, de narration, d'énonciation ; à ceux du scénario ou encore des influences réciproques des « écritures » cinématographique et romanesque.*⁴¹

La jonction entre les deux arts, pose la question de l'adaptation, de par l'analyse des modalités de celle-ci, c'est-à-dire (écriture, narration, énonciation, scénario, l'image). Le cinéma puise dans la littérature qui est pour lui source d'inspiration et de création. On notera qu'à travers ses adaptations de grands changements s'opèrent, de par les analyses de leurs représentations, on arrive à dégager le type d'adaptation choisi par le cinéaste.

L'intertextualité est une forme d'adaptation puisqu'elle consiste en la transformation d'un texte en une nouvelle œuvre :

*« L'adaptation, sans conteste, ressortit à l'intertextualité puisqu'elle représente un cas manifeste de liaison d'un texte avec d'autres textes »*⁴²

2.1 Méthode d'analyse de Mouranval Chloé :

Plusieurs recherches universitaires ont été initiées dans le domaine de l'adaptation cinématographique de la littérature. On peut citer parmi eux le travail de Mouranval Chloé sur l'adaptation du roman *Les liaisons dangereuses* par Pierre Choderlos de Laclos . Ce roman publié en 1782 est un des grands chefs d'œuvre de la littérature française, il a intéressé plusieurs réalisateurs et plusieurs adaptations ont été faites, Chloé de Mouranval s'est souciee à trois de ses d'adaptations de différents réalisateurs, et au travail fait par chacun d'eux : (Milos Forman, Valmont / Frears Stephan, *dangerous liaisons*/ Vadim Roger, *les liaisons dangereuses*).

⁴¹ Martine Joly, *L'image et son interprétation*, NATHAN, Collection « Nathan Cinéma », 2002, p10

⁴² André Petitjean, Armelle Hesse-Weber, *Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation*, centre d'Etude Linguistique des Textes et des Discours, Université Paul Verlaine Metz France,

On remarque à travers ses trois films, leurs différences dans, la réalisation, la scénarisation et l'image, faite par des réalisateurs qui pourtant adaptent la même œuvre. On notera que chacun deux fait sa lecture de l'œuvre et adapte selon son propre style.

Premièrement, elle présente les deux arts et situe leurs points de rencontre sur la question de l'adaptation. « *Le domaine de recherche situé à l'intersection du cinéma et de la littérature se résume, le plus souvent à la traditionnelle question de l'adaptation* »⁴³. Tout en définissant ses différents types d'adaptations que sont :

- 1) **L'adaptation fidèle** : qu'elle décrit comme difficile à faire, voir impossible pour trois raisons : le langage des images ne reflète pas celui des mots, un film de deux heures ne peut pas reprendre le récit de plusieurs pages, le cinéaste propose toujours sa lecture de l'œuvre.
- 2) **L'adaptation libre**: elle permet une certaine distance par rapport à l'œuvre original, le réalisateur se donne le droit de modifier et changer certaines choses, voir même de faire dans l'originalité.
- 3) **La transposition** : la transposition consiste en la présentation d'un récit d'une œuvre dans un autre contexte, à laquelle on peut apporter de multiples modifications.
- 4) **La parodie** : forme de transposition employée dans un but burlesque et satirique, dans la parodie il est question de se moquer.

Ensuite, elle présente le roman de Laclos, en constatant que ce chef d'œuvre de la littérature ne pouvait qu'intéresser les réalisateurs. Elle fait une étude comparative des trois films, en se basant sur certains éléments que sont : l'ordre chronologique, les personnages, en tentant de répondre à la question pourquoi toutes ses modifications ?

⁴³Mouranval, Chloé, *Du roman aux films : les liaisons dangereuses*. Master I poétique et histoire littéraire universitaire de Pau et des apys de l'Adour 2010, p.8

Finalement, elle se focalise sur chaque adaptation en essayant de comprendre quelle lecture initiale offre chacun des films. Et elle compare les différences dans les messages véhiculés par leurs adaptations. C.Mouranval en arrive à la conclusion suivante :

« Nous avons également pu constater que la fidélité est une question délicate et qu'elle réside plus dans la recherche d'authenticité et dans la délivrance d'un message bien particulier que dans le besoin de faire un film qui soit une copie conforme du roman »⁴⁴

C.Mouranval, en est arrivé à la conclusion que l'adaptation ne pose pas seulement une question de fidélité mais plutôt dans la délivrance d'un message, la création d'une atmosphère similaire à celle du livre. Le processus d'adaptation est bien plus complexe du fait que l'œuvre cinématographique n'est pas forcément fidèle ou bien infidèle mais il existe plusieurs nuances qui déterminent le rapport entre le roman et le film.

Globalement, dans notre travail, on s'inspirera de la méthodologie suivie par C.Mouranval. On analysera l'œuvre littéraire, et on notera les transformations faites par l'auteur, pour revenir au travail de G.Genette sur l'intertextualité:

La relation qui nous intéresse le plus dans notre étude est celle que Gérard Genette nomme hypertextualité puisqu'elle correspond aux caractéristiques que nous avons déjà pu dégager de l'adaptation, en ce sens qu'elle opère par transformation d'un texte antérieur, reconnaissable dans le texte dérivé⁴⁵

On le voit, d'après cette citation que la relation d'hypertextualité correspond le plus au procédé de l'adaptation, car elle représente la transformation d'un hypotexte A (le roman) à un hypertexte B (le film). Grâce à cette relation, on pourra identifier le type d'intertextualité selon les résultats de notre étude

Conclusion :

A travers, ce premier chapitre nous avons défini l'intertextualité, les manières dont elle se présente. De sa naissance, son évolution jusqu'aux travaux de G.Genette qui sera le noyau de notre analyse.

⁴⁴Ibidem

⁴⁵ André Petitjean, Armelle Hesse-Weber, *Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation*, centre d'Etude Linguistique des Textes et des Discours, Université Paul Verlaine Metz France,

Dans la deuxième partie du chapitre, on a dressé le lien de l'art littéraire et l'art cinématographique. Au croisement de ses deux arts se trouve l'adaptation par laquelle on passe de l'un à l'autre, on s'inspirera principalement de la méthodologie de Mouranval Chloé. C'est-à-dire l'analyse de la structure du roman, des personnages, de l'énonciation pour pouvoir identifier les paramètres de l'adaptation choisie par Atiq Rahimi.

Chapitre II

Étude du personnage principal et de la trame narrative

Après la définition de l'intertextualité et la présentation de quelques notions théoriques des liens entre littérature et cinéma, la prochaine étape de notre travail consistera à analyser notre corpus *Syngué sabour, Pierre de patience* afin de pouvoir faire un parallèle avec l'adaptation filmique intitulée aussi : *Syngué sabour, Pierre de patience*.

Dans ce chapitre, on va procéder premièrement à l'étude du personnage principal du roman selon la méthode de Philipp Hamon en utilisant ses procédés d'analyse à savoir l'étude de : « l'être » et « le faire ». Ensuite, nous élaborerons le schéma actanciel d'A.J.Greimas et le schéma quinaire de P.Larivaille pour avoir une idée sur la structure des événements du récit.

Pour finir, nous allons étudier le cadre spatio-temporel du roman, dans un souci d'indentification des lieux du récit et sa chronologie.

1. Analyse du personnage principal :

Dans notre roman, il est évident que la femme est le personnage central, pour affirmer notre dire, il faut le prouver. Pour cela on va utiliser la grille d'analyse de Philip Hamon pour le profile du personnage principal.

Cette étude s'intéresse aux caractéristiques descriptives et narratives, grâce à elle on parvient à démontrer qu'un personnage est le personnage héros du roman :

Chaque œuvre oppose ses personnages selon des traits distinctifs : certains ont plus d'importance que d'autres (ils opposent tous les personnages). On peut classifier et opposé les personnages selon le nombre

de traits qui leurs sont appliqué : aussi selon les fonctions qu'ils assument ⁴⁶

Parmi les critères de cette étude : les qualifications différentielles, les distributions différentielle, l'autonomie différentielle et la fonctionnalité différentielle. On va donc appliquer cette étude sur notre personnage :

1.1 Les qualifications différentielles : Ce sont l'ensemble des qualifications, traits et manifestations utilisés pour se référer au personnage, ce procédé regroupe ainsi : l'étiquette⁴⁷ la généalogie et toute qualification du personnage :

-On se réfère à notre personnage par : (elle, la femme, une femme)

- Notre personnage n'est pas nommé dans le roman .Cela témoigne d'un souci d'universalité de l'auteur selon K.Z.Nini dans son travail intitulé : *Subversion discursive et représentation social chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi* :

L'omission des noms de l'homme ou de la femme rejoint ce souci d'universalité, une omission qui dit que cette situation peut aussi concerner n'importe qu'elle homme et n'importe qu'elle femme ⁴⁸

-Elle appartient à un cercle familial bien défini, elle a sept sœurs. Elle est la fille d'un joueur invétéré et fait partie d'une famille afghane plutôt pauvre.

-Physiquement, Rahimi nous livre une description assez brève de son personnage, elle a cependant pour trait distinctif : une cicatrice au niveau de l'œil gauche et elle va confier l'histoire de cette cicatrice à son marie :

Et le chat l'a attrapé. Il l'a emporté dans un coin pour la manger tranquillement. Je l'ai suivi. Je suis restée à le contempler. Je n'ai jamais oublié ce moment-là. J'ai même souhaité "bon appétit" au chat. J'étais heureuse, comblée de voir ce chat manger la caille. Un moment d'extase. Mais très vite, j'ai ressenti un sentiment de jalousie, Je voulais être le chat, ce chat qui se délectait de la caille de mon

⁴⁶ HAMON, Philip, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Ed Seuil Paris 1977 p115

⁴⁷ Hamon Philippe désigne par étiquette un signifiant discontinu constitué de l'ensemble des unités stylistique coréférentiel celle-ci sont le nom le prénom et surnom ... tout élément susceptible de représenter le personnage dans le texte.

⁴⁸ Karim Zakaria NINI, *Subversion discursive et représentation social chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi*, sous la direction du DR Fatma-Zohra Ferchouli, soutenue en 2017, Université des Frères Mentouri-Constantine1, p106

père. J'étais jalouse et triste. Ce chat ne savait rien de la valeur de cette caille. Il ne pouvait pas partager ma joie et mon triomphe. "Quel gâchis !" Je me suis dit ; et, d'un seul coup, je me suis ruée vers le chat pour récupérer les restes de l'oiseau. Il m'a griffé le visage et s'est enfui en emportant la caille. ⁴⁹

Notre personnage bénéficie d'un long monologue avec son mari auquel elle parle, se confie, s'énerve. Ce monologue constitue une grande partie du roman :

[...] l'histoire de la caille. Le fait de tout dire. Tout te dire, à toi. Là, je me suis aperçue qu'en effet depuis que tu étais malade, depuis que je te parlais, que je m'énervais contre toi, que je t'insultais, que je te disais tout ce que j'avais gardé sur le cœur, et que toi tu ne pouvais rien me répondre, que tu ne pouvais rien faire contre moi ... tout ça me reconfortait, m'apaisait. ⁵⁰

-Sur le plan moral nous avons à faire à une jeune femme très courageuse et forte qui n'a pas peur de se battre et faire face aux difficultés qu'elle rencontre :

« Donc, si je me sens soulagée, délivrée... et ça malgré le malheur qui nous gifle à chaque instant, c'est grâce à mes secrets, grâce à toi » ⁵¹

-jeune : *« c'était beau pour une fille de dix-sept ans de se fiancer avec un héros. »* ⁵², leurs mariages ayant duré dix ans. On peut donc affirmer que notre personnage est une jeune femme dans la fleur de l'âge.

1.2 Distribution différentielle :

Il s'agit d'un mode purement quantitatif du nombre d'apparition du personnage dans le roman, le héros se manifeste plus souvent et à des moments importants de l'histoire. Le personnage féminin apparaît plus longtemps dans le récit. Dans tout le roman, on remarque que la narration est centrée sur les souvenirs de la femme qu'elle raconte à son mari. Constituant ainsi de ces analepses le pivot central de la narration et une base à partir de laquelle les événements s'enchaînent.

⁴⁹ Atiq Rahimi Syngué Sabour, *Pierre de patience* Edition P.O.L p.69

⁵⁰ Ibid P.77

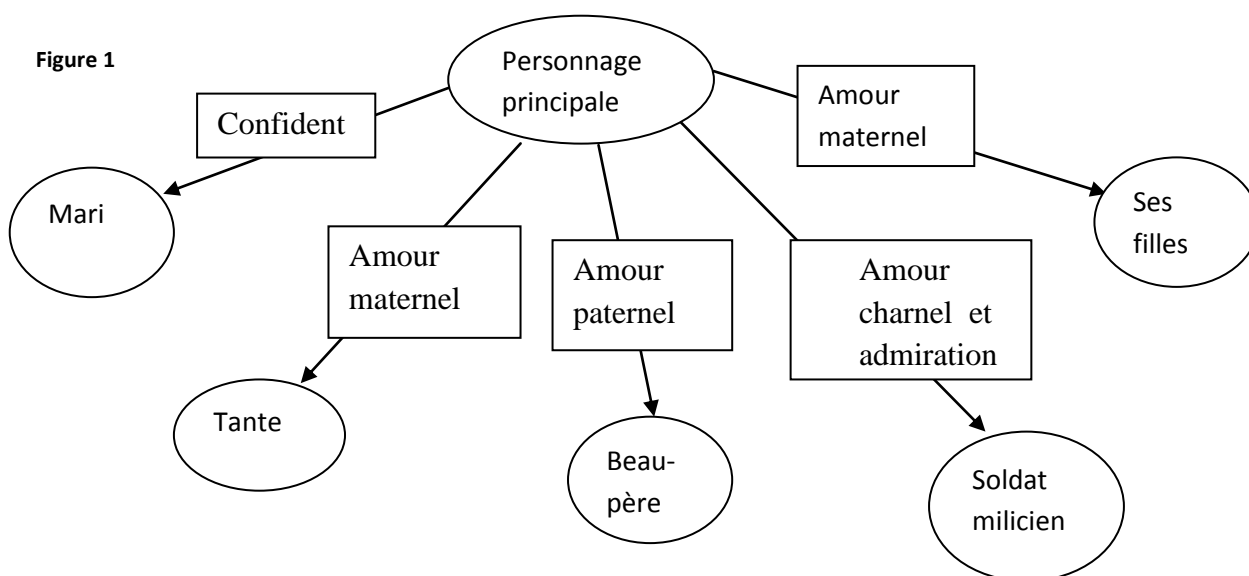
⁵¹ Ibid p.77

⁵² Ibid p 63

1.3 L'autonomie différentielle :

Elle consiste dans la relation qu'entretient le personnage avec les autres protagonistes du récit ainsi que sa situation dans le cadre spatial. Il s'agit à la fois de l'affinité des personnages entre eux et des déplacements dans la spatialité romanesque.

La distribution différentielle fait apparaître notre personnage plus que les autres et à des moments essentiels de l'histoire, tout au long du roman elle interagit avec plusieurs protagonistes ses relations avec les autres personnages peuvent être schématisés comme suit :



A travers de ce schéma on peut remarquer que notre personnage jouie de relations multiples et différentes, faisant d'elle incontestablement l'héroïne du roman.

En ce qui concerne la dimension spatiale, le récit est situé dans une place centrale qui est : la chambre de l'homme. Notre personnage principal n'a pas une grande mobilité dans le roman, elle est la plus part du temps au chevet de son mari. K.Z.Nini déclare à ce sujet :

Le roman s'ouvre en effet sur la description détaillée et minutieuse d'une pièce. La pièce dans laquelle va se dérouler tout le récit, car le roman est, en quelque sorte, un huit clos. Cette pièce, décrite dans les premières pages, est le lieu où se déroulent tous les événements qui vont marquer le récit ⁵³

1.4 La fonctionnalité différentielle :

Le héros est défini dans le récit par les prédicats⁵⁴ fonctionnels dont il est doté (sur les plans du savoir, pouvoir et vouloir), aussi selon P.Hamon :

« *L'origine de la constitution du personnage : constitué par un faire, par un dire (personnage cité) ou par un être (personnage décrit)* »⁵⁵

Enfin, la fonctionnalité différentielle fait aussi référence à la participation du personnage dans la résolution des conflits et problèmes.

Notre personnage va résoudre ses problèmes, elle va transgresser les contradictions de la société afghane dont elle est victime. Elle lutte pour garder son mari vivant malgré la guerre et les manques de moyens.

Savoir : Dans le roman, notre héroïne est souvent en train de raconter ses souvenirs et de confier ses secrets à son mari. Ses souvenirs se manifestent dans le roman sous forme d'analepses comme préciser dans le point précédant, on en conclut que notre personnage est détenteur du savoir crucial à la suite du récit.

Nous ajoutons à cela pour confirmer notre dire les propos de notre personnage :

« *Je vais tout te dire, ma Syngué Sabour, tout...* »⁵⁶

⁵³ Karim Zakaria NINI, *Subversion discursive et représentation sociale chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi*, sous la direction du DR Fatma-Zohra Ferchouli, soutenue en 2017, Université des Frères Mentouri-Constantine 1 p104

⁵⁴ Terme qui dit quelque chose de l'autre, l'attribution d'une certaine propriété à un certain objet

⁵⁵ Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, 1972, p.156

Pouvoir et vouloir : dans notre corpus, on remarque la détermination de la femme à ne pas laisser son mari à son sort et son envie de le sortir de sa léthargie :

*[...] mes secrets te feront vivre ! Regarde, ça fait trois semaines que tu vis avec une balle dans la nuque. On n'a jamais vu ça, jamais ! Personne ne peut y croire, personne ! Tu ne manges pas, tu ne bois pas et tu es toujours là ! C'est un miracle en effet. Un miracle pour moi, grâce à moi*⁵⁷

1.5 Le commentaire explicite : dans l'œuvre analysée, le personnage principal est sujet à un commentaire de la part du narrateur qui l'évalue sur : le savoir vivre (manière), le savoir faire (activité), le savoir dire (parole). Pour Hamon, « *le texte parle, de lui même* »⁵⁸, c'est-à-dire que le commentaire assume une fonction purement métalinguistique.

La vie de notre héroïne se complique depuis que son mari est tombé dans le coma. Elle doit veiller sur lui, changeant sa perfusion, rester à ses cotés tout en suivant les consignes du mollah et prier pour son réveil. Elle doit aussi, s'occuper de ses filles malgré la misère et la situation précaire dans laquelle elle se trouve. En plus de toutes ses contraintes, elle essuie de plein fouet la guerre afghane qui l'oblige à une vigilance extrême et à se planqué en cas de bombardements.

Son répit et réconfort est dans le fais de se confier à son marie, en lui racontant ses secrets, problèmes et états d'âmes.

2. Application de la grille d'analyse selon Philipp Hamon :

Les travaux de Philipp Hamon sont connus pour avoir une approche sémiologique du personnage. Le considérant comme un signe linguistique dont l'analyse est l'un des points essentiels de la critique littéraire. Un participant de l'histoire associant l'être et le faire. Il cite d'ailleurs dans son travail *Pour un statut sémiologique du personnage* :

Que le personnage soit de roman, d'épopée de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un

⁵⁶ Op cit Atiq Rahimi Syngué Sabour, *Pierre de patience* Edition P.O.L 2008 p.82

⁵⁷ Ibid p.78

⁵⁸ Op cit Ph. Hamon, «*Pour un statut sémiologique du personnage* », in *Poétique du récit*, Seuil, 1972, p158

*des points de « fixation » traditionnel de la critique (ancienne et nouvelle) et de toute théorie de la littérature*⁵⁹

2.1 L'être :

C'est la somme des spécificités du personnage d'un point de vue physique et moral ainsi que toutes autres de ses qualités. Pour procéder à son étude, on va relever un certain nombre d'éléments que sont : le nom, le portrait physique (le corps et l'habit, la psychologie, la biographie).

2.1.1 Le nom :

Le nom est un élément très important dans la constitution du personnage, David Lodge⁶⁰ cite dans *l'art de la fiction* :

*« Dans un roman les noms ne sont jamais neutre, il signifie toujours quelque chose ... nommé un personnage est une étape importante de sa création »*⁶¹

Ainsi le nom du personnage peut être significatif et peut prédire un certain avenir de celui-ci. Le nom du personnage principal n'est pas choisi par hasard.

Dans notre corpus, on est interpellé par le fait que le personnage principal ne porte pas de nom, elle est citée par : (Une femme, elle, La femme). Atiq Rahimi n'a pas donné de nom à son personnage principal. On peut supposer qu'il ait voulu que le lectorat féminin puisse s'identifier à cette femme, qu'elles se projettent en elle.

2.1.2 Le portrait physique :

Rahimi n'ayant pas donné de nom à son personnage, il l'a cependant doté de caractéristiques physique et moral que sont : (le corps et l'habit, la psychologie et la biographie) dressant ainsi le portrait principal du roman :

A. le corps et l'habit :

⁵⁹ Ibid. p.86

⁶⁰ Universitaire spécialiste de la littérature et écrivain britannique

⁶¹ David Lodge, *L'art de la fiction*, Payot & Rivages, 2008 p.366

Si l'auteur du roman n'insiste pas beaucoup sur la description des personnages et se concentre plus sur la narration. Le personnage principal, cependant, aura une description plus élaborée et travaillée que les autres vu son importance dans le récit. Elle sera décrite comme une belle femme dans la fleur de l'âge :

« *Ses cheveux noirs, très noirs et long, couvrent ses épaules ballantes, suivant le mouvement régulier de son bras.* »⁶²

Rahimi nous livre la description d'une femme au charme discret, n'ayant pas les critères standards de la société moderne. Néanmoins incarne parfaitement la beauté afghane. Elle s'habille d'une manière simple et élégante :

« *Son corps est enveloppé dans une robe longue. Pourpre ornée, au bout des manches, comme au bas de la robe, de quelques motifs discrets d'épis de fleurs et de blé* »⁶³

B. La psychologie :

Le personnage principal du roman est doté d'une personnalité complexe, ayant manqué d'amour paternel. Elle se confie à sa pierre de patience en lui avouant ne pas avoir vécu une enfance très heureuse :

*Mon père, ce qui l'intéressait, c'était ses cailles, ses cailles de combat ! Je le voyais souvent embrasser ses cailles, mais jamais ma mère ni nous, ses enfants. Nous étions sept. Sept filles sans affection.*⁶⁴

Tout au long du roman on distingue une isotopie du malheur et de la tristesse :

« *L'isotopie est un procédé sémantique qui désigne la présence d'un même sème dans plusieurs termes d'un texte* »⁶⁵

Notre personnage éprouve cela vis-à-vis de la situation délicate dans laquelle elle se trouve. On peut identifier cela à travers l'emploi de certains termes comme : (Lasse, rire triste, désespérément, exaspéré, résigné, je deviens folle, nerveusement, inquiète, peur rouge)

⁶²Op cit Atiq Rahimi Syngué Sabour, *Pierre de patience* Edition P.O.L 2008 p.17

⁶³ Ibid. 17

⁶⁴ Ibid. 66

⁶⁵ Consulté le 01/06/2018, <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/isotopie.php>

Cependant, on notera un autre aspect de sa personnalité avec le développement de l'histoire. Au fur et à mesure qu'elle se confie et dévoile ses secrets à sa Syngué Sabour, elle soulage ainsi son âme et conscience :

Je vais tout te dire, ma Syngué Sabour, tout. Jusqu'à ce que je me délivre de mes souffrances, de mes malheurs, jusqu'à ce que toi, tu... le reste, elle se tait. Laisse l'homme l'imaginer ⁶⁶

Devenant ainsi une femme plus confiante et assurée qui n'a plus peur. Assumant son histoire, elle retrouve une certaine paix et sérénité morale. En se libérant du lourd poids des secrets. Ainsi qu'un épanouissement charnel et physique comme peut en témoigner l'aventure qu'elle a eu avec un jeune soldat venu patrouiller dans le secteur ou se trouve sa maison :

Eh oui, ce garçon, il m'a fait encore penser à toi. Je peux confirmer une fois de plus qu'il est aussi maladroit que toi. Sauf que lui, il en est à ses débuts, et il apprend vite ! Mais toi, tu n'as jamais changé. A lui je peux dire quoi faire, comment faire. Si je t'avais demandé tout cela ... mon Dieu ! J'aurais eu la gueule défoncé [...] ⁶⁷

C. La biographie :

Notre personnage est une femme afghane dans la fleur de l'âge. Elle vivait avec ses parents et ses sœurs, mais elle ne tissa de véritable relation étroite qu'avec sa tante qui était un modèle pour elle. Ayant souffert du destin tragique de celle-ci et de sa disparition, plus tard elle découvrira qu'elle est toujours vivante et restera plus proche d'elle que jamais. Le mariage forcé de l'une de ses sœurs à cause de son père, joueur invétéré pariant sur les combats de cailles, lui a fait peur de finir comme elle et de devenir l'enjeu d'un pari. Pour ne pas connaître le même sort, elle fera dévorer la caille de son père par un chat, s'attirant les foudres de celui-ci. Il la punira en l'enfermant pendant deux jours dans une cave sombre et humide. A l'âge de seize ans elle fut fiancée sans son consentement à un soldat de la résistance sans le rencontrer, puis marié avec lui toujours en son absence en célébrant le mariage avec le cadre de sa

⁶⁶ Ibid. 82

⁶⁷ Ibid. p.115

photo et habita avec la famille de son marie en attendant son retour, elle se rapprocha de son beau-père et trouva en lui le père qu'elle n'a jamais eu . Son marie rentrant de guerre alors commence leurs vie commune, l'homme n'éprouve pas de sentiments amoureux pour sa femme qui contrairement à elle ressenti une certaine affection pour lui. Mais ne tombant toujours pas enceinte, sa belle mère la croyant stérile voulu une deuxième femme pour son marie. Cependant peut après elle tomba enceinte et lui donna deux filles, son marie fut blessé par balle après une dispute avec un milicien de son propre camp qui lui tira dessus et se retrouva alité dans le coma. La famille de l'homme quitta la ville en raison de la guerre l'abandonnant avec sa femme et ses filles, elle dut s'occuper de son marie dans le coma le toilettant , lui changeant sa perfusion et lui prodiguant les soins nécessaire tout en lui parlant et lui dévoilant des choses qu'elle ne lui aurait pas forcément dites si il était conscient mais sombré peut à peu dans le désespoir a cause de leurs situations. Quand les combats sont arrivés dans le quartier elle décida d'abandonner son marie de prendre ses filles et d'aller habiter chez sa tante, mais se sentant coupable de son abandon retourne vers celui-ci. Elle se confie à lui de plus en plus et réalise qu'au fur et à mesure qu'elle soulage sa conscience des secrets et des tourments qui la hantent plus elle se sentait mieux et en paix avec elle-même, elle eu une aventure avec un jeune soldat qui patrouiller dans le quartier et apprécia le fait qu'il soit au même pied d'égalité contrairement à son marie qui la dominait. Elle finit par révéler son ultime secret à son époux, et lui avoue qu'il n'est pas le véritable père de ses enfants du fait qu'il est stérile. Après cette révélation l'homme se réveille du coma et étrangle sa femme et lui tord le cou mais celle-ci lui plante un kandjar dans le dos, après cela l'amant de la femme entre dans la pièce et fais face à cette scène.

2.2 Le faire :

En plus de « l'être » le personnage a une fonction, un rôle à accomplir au sein du récit. On analyse ces rôles et on les répartit sur deux axes : les rôles thématiques et les rôles actanciels

2.2.1 Les rôles thématiques : On ne tient compte que des thèmes les plus importants pour notre analyse. Ceux-ci renvoient à des domaines nombreux tel que : la politique,

le sexe, la géographie, le patriotisme ...etc. Permettant ainsi de faire passer un sens et de transmettre des valeurs, ils sont nombreux mais on ne s'intéresse qu'aux domaines qui privilégient l'intrigue. Selon Vincent Jouve :

*Si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie des combinaisons entre rôles actanciel et rôles thématique.*⁶⁸

Dans notre corpus, on dégage plusieurs rôles thématiques assumés principalement par le personnage central de l'histoire. Or, nous allons nous concentrer sur : l'émancipation de la femme et la guerre.

L'émancipation de la femme :

Ce thème se manifeste dans le roman, principalement par les actions du personnage principal. En effet, notre héroïne essuie de plein fouet les dictâtes et injustices de la société afghane et de la religion, obligeant ainsi la femme à être soumise à une autorité patriarcale ou maritale. Cependant, elle s'affranchira de ses codes et de cette autorité et fera en sorte d'obéir à sa propre ligne de conduite et à sa volonté.

On notera comme exemple : le fait d'avoir donné la précieuse caille de combat appartenant à son père en pâture à un chat sauvage. Pour ne pas être, elle aussi, l'objet d'un pari perdu comme fut le cas du mariage de sa sœur. Ou bien encore, afin d'éviter d'être délégué au rang de deuxième épouse, s'arrange pour tombé enceinte d'autres hommes pour donner des enfants à son mari.

On conclura que l'auteur brosse le tableau d'une femme forte et émancipée. Ne laissant ni la fatalité, ni les dogmes sociaux avoir raison d'elle et qui ne cesse de lutter pour une meilleure condition de vie. A travers cet extrait se manifeste la volonté de l'auteur de donner une dimension émancipatrice à la femme :

[...] ton père ajoutait que c'était là la mission de Khadidja : révéler à Muhammad le sens de sa prophétie, le désenvouter, l'arracher à l'illusion

⁶⁸ Jouve Vincent, *la poétique du récit*, Ed Armant Colin 1997, p.35

des apparences et des simulacres sataniques ...Elle aurait du être, elle-même, la messagère, le Prophète. ⁶⁹

La guerre :

La guerre fait partie intégrante du roman de Rahimi. Elle participe en tant qu'actant majeure à l'intrigue. Alors on est en droit de se demander quels messages et valeurs l'auteur veut il nous communiquer sur la guerre ?

Dans notre corpus la guerre est présente, on peut voir cela à travers : les bombardements, la présence de miliciens qui fouillent la maison, la peur du muezzin de se prendre des balles perdu, l'assassinat de la famille voisine par les rebelles, les combats qui s'approchent de plus en plus du quartier où habite le couple. Le mari de la femme étant lui-même un guerrier émérite, elle lui en tient rigueur en lui disant : « *Ma tante n'a pas tort de dire que ceux qui ne savent pas faire l'amour, font la guerre* »⁷⁰ ou bien encore elle reproche à son mari, ce combattant de la liberté d'avoir été blessé par l'un de ses alliés, lors d'une bagarre. Influencer par l'animosité et la barbarie de la guerre :

[...] Où est ta mère qui répétait sans cesse qu'elle se sacrifierait pour une mèche de tes cheveux !? Elle n'a jamais voulu admettre que son fils, ce héros qui s'était battu sur tous les fronts, contre tous les ennemis, ait pu recevoir une balle juste dans une bagarre minable avec un type- de son propre camp, d'ailleurs ⁷¹

Atiq Rahimi précise au début du roman :

« *Quelque part en Afghanistan ou ailleurs* »⁷²

L'auteur ne fait pas seulement une critique de la guerre afghane, mais de toutes les guerres dans le monde. Il montre dans son roman, le déchirement que celle-ci provoque parmi la population et les foyers.

3. Action des personnages, confession et vérité :

⁶⁹ Op cit Atiq Rahimi *Syngué Sabour, Pierre de patience* Edition P.O.L 2008 p.125

⁷⁰ Ibid p.110

⁷¹ ibid p.28

⁷² Ibid p.13

Le personnage est caractérisé par ses actions, on va procéder à l'étude de celle-ci. Pour cela nous allons avoir recours au « schéma actanciel ».

Les actants ou rôle actanciel : un actant a un rôle une fonction au sein du récit, il ne renvoie pas forcément au personnage, il peut se référer à un objet, un animal ou autre.

Les actants peuvent aussi être abstraits.

Ainsi Greimas a dressé un schéma actanciel applicable à tous les récits, comme indiqué dans son ouvrage *sémantique structurelle recherche et méthode* :

[...]sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projection d'adjuvant opposant ⁷³

Le théoricien formule sa conception du schéma actanciel en trois axes (vouloir, savoir et pouvoir) dont chaque axe est formé d'un couple d'actants.

- Axes du vouloir (sujet / objet) : le sujet a une mission à accomplir, une quête pour arriver à l'objet de son désir.
- Axes du savoir (destinateur / destinataire) : le destinateur pousse le sujet vers sa quête et le destinataire est le bénéficiaire de celle-ci.
- Axes du pouvoir (adjuvants/ opposant) : l'adjuvant est une aide et un atout pour le sujet contrairement aux opposants. Ils constituent un contre et un obstacle dans la réalisation de la quête.

3.1 Une femme au chevet de son mari :

3.1.1 Sujet / Objet :

Le sujet est en la personne de la femme au chevet de son mari qui cherche à tout prix qu'il sorte de son coma. Son réveil constitue l'objet pour sa femme et la quête principale du roman. D'ailleurs K.Z.Nini affirme dans son travail de recherche *Subversion discursive et représentation sociale chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi* :

⁷³ Greimas Algridas-Juliens, *sémantique structurelle recherche et méthode* p.180

*[...] elle doit rester au chevet de son marie afin de prier pour sa guérison. Si elle doit faire cela, ce n'est pas par choix personnel mais parce que ce sont les consignes du « mollah ». Le religieux passe régulièrement afin de prodiguer des consignes de prière à la femme pour le guérison de l'homme*⁷⁴

L'objet du désir de la femme est le réveil de son marie, c'est aussi ce qui est attendu d'elle de la société afghane et de la part de la religion comme en témoigne les fréquentes visites du mollah pour lui donner des consignes afin de mener à bien sa tache, d'ailleurs celui-ci lui reproche de ne pas avoir respecté ses directives ce qui selon lui empêche l'homme de se réveiller.

3.1.2 Destinateur / destinataire :

Le personnage principal représente le destinateur de la quête car elle se donne pour mission de sortir son marie du coma. Le destinataire est toujours en la personne de la femme et de ses filles parce que elles bénéficient le plus du réveil de l'homme de la famille afin de sortir de la situation misérable et précaire dans laquelle elles se trouvent.

*Sa main se perd dans les cheveux de son homme. De sa gorge sèche émergent ses mots suppliants : « Reviens, je t'en supplie, avant que je ne perde la raison. Reviens, rien que pour tes enfants*⁷⁵

Pour aider la femme à mener à bien sa tache, elle reçoit l'aide de certaine(s) personne(s), nommé(es) adjuvants par Greimas.

3.1.3 Adjuvants / opposants :

La femme a bénéficié de l'aide de certains personnages, principalement sa tante qui fut tout le long de sa vie un pilier essentiel de son bonheur et qui va continuer à l'orienter et lui prodiguer ses précieux conseils :

⁷⁴ Karim Zakaria NINI, *Subversion discursive et représentation social chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi* , sous la direction du DR Fatma-Zohra Ferchouli, soutenue en 2017, Université des Frères Mentouri-Constantine1 p111

⁷⁵ Op.cit Atiq Rahimi *Syngué Sabour.Pierre de patience*,Edition P.O.L 2008 p.29

« *Qu'elle femme ! J'ai grandi dans sa douceur. Je l'aimais plus que ma mère. Elle était généreuse. Belle. Très belle. Grand cœur. C'est elle qui m'a appris à lire à vivre* »⁷⁶

Un autre adjuvant précieux de la femme, est le père de son mari :

« *J'ai eu deux maîtres dans ma vie, ma tante et ton père. De ma tante, j'ai appris comment vivre avec les hommes, et de ton père pourquoi vivre avec eux* »⁷⁷

Toujours en l'absence de son mari dès son arrivée dans sa belle famille, notre personnage fut désorienté. Mais trouva très vite en la personne du père de son mari un soutien. Il a pris en affection sa belle fille lui racontant des histoires et partageant avec elle son expérience de la vie lui prodiguant sagesse et conseils :

*Quand je pense à ton père, je déteste de plus en plus ta mère. Elle l'a laissé reclus dans une petite chambre humide où il dormait sur une natte de jonc. Tes frères le traitaient comme un fou. Tout simplement parce qu'il était parvenu à une grande sagesse. Personne ne le comprenait. Au début, moi aussi, j'avais peur de lui. Non pas à cause de ce que racontaient ta mère et tes frères à son propos, mais par le souvenir de ce que ma tante avait subi avec son beau-père. Cependant, peu à peu je me suis rapproché de lui*⁷⁸

Dans notre roman on peut dégager un autre adjuvant qui est la pierre de patience « Syngué Sabour ». Certes le mari de la femme ne peut être considéré comme un adjuvant, avec toutes les souffrances et misère qu'il lui a causé. Cependant en voyant en lui cette pierre au pouvoir fantastique, a beaucoup aidé sa femme en confessant ses secrets et en soulageant son âme du lourd fardeau qui lui pèse dessus :

*[...] s'accroupit auprès de l'homme. « oui, toi, tu es ma syngue sabour ! » Elle effleure son visage délicatement, comme si elle touchait réellement une pierre précieuse. « Je vais tout te dire, ma syngue sabour, tout. Jusqu'à ce que je me délivre de mes souffrances, de mes malheurs, jusqu'à ce que toi tu ... » le reste, elle le tait. Laisse l'homme l'imaginer.*⁷⁹

La présence d'adjuvants, conduit automatiquement à celle d'opposants, qui dérangent dans la quête du héros. L'opposant principal dans le roman est la guerre car elle

⁷⁶ Ibid p.92

⁷⁷ Ibid p.91

⁷⁸ Ibid p.103

⁷⁹ Ibid p.83

empêche la femme de bien s'occuper de son mari et de lui administrer les meilleurs soins de même que rester en sécurité à ses cotés deviens périlleux pour elle.

La pharmacie était fermée, dit-elle, et, d'un air résigné, elle attend comme si allaient venir d'autres instructions. Rien. Rien que des respirations elle repart pour revenir avec un verre d'eau. Il faut faire comme la dernière fois, avec de l'eau sucrée-salée ⁸⁰

Ou bien, on remarque aussi cela à travers le monologue qu'elle entretient avec lui :

Une inquiétude, mêlée de trouble, se lit dans son regard. « On ne peut plus rester ici ! » Elle se tait subitement comme si elle était interrompue par quelqu'un. Après une brève hésitation elle reprend : « Mais que faire avec toi ? Ou puis-je t'emmener dans un tel état ? Je crois que [...] » ⁸¹

Autre opposant qui consiste en la famille de l'homme les ayant abandonnés à leur sort :

Tes frères aussi, ils savaient ! C'est pour ça qu'ils sont tous partis. Ils nous ont abandonné ! Les lâches ! Ils ne m'ont pas emmené avec eux parce que tu étais vivant ! Si ... » Elle avale sa salive, et sa rage aussi. Elle reprend, moins véhémente : « Si... tu avais été mort, les choses auraient été différentes ... » ⁸²

On peut relever aussi cela à travers la colère qu'éprouve la femme envers sa belle-mère :

Ou est ta mère qui répétait sans cesse qu'elle se sacrifierait pour une mèche de tes cheveux !? Elle n'a jamais voulu admettre que son fils, ce héros qui s'était battu sur tous les fronts, contre tous les ennemis, ait pu recevoir une balle juste dans une bagarre minable ⁸³

⁸⁰ Ibid p.25

⁸¹ Ibid. p.59

⁸² Ibid p.60

⁸³ Ibid p.28

3.2 Schéma quinaire :

Pour mener à bien la continuité de notre analyse, on s'inspirera des travaux de V. Propp sur la fonction repris par Paul Larivaille qui les réduit en cinq étapes. Afin de dégager la structure du récit, on appliquera ainsi le schéma quinaire :

« Dans ce modèle le récit se définit fondamentalement comme la transformation d'un état (initial) en un autre état (final) »⁸⁴

Le schéma quinaire est composé de cinq étapes :

1. Avant : état initial (équilibre)
2. Pendant : complication (élément perturbateur)
3. Pendant : action (dynamique)
4. Pendant : résolution (forces équilibrantes)
5. Après : état final (équilibre)

Ce schéma induit une suite d'événements, en passant d'un état initial à un état final. Entre les deux on retrouve la transformation ainsi selon V. Jouve :

Ce modèle, proposé à l'origine pour rendre compte de la séquence narrative élémentaire des contes, s'est révélé très efficace pour mettre au jour la logique profonde qui sous-entend l'intrigue de n'importe quel récit⁸⁵

⁸⁴ REUTER, Yves, *L'analyse du récit* p23 cité par Grine Islam dans, *analyse du rapport littérature et cinéma dans L'Attentat de Yasmina Khadra* dirigé par OURTIRANE RAMDANE Souhila, 2016, Université Abderrahmane Mira Bejaia

⁸⁵ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman* p61 par Grine Islam dans, *analyse du rapport littérature et cinéma dans L'Attentat de Yasmina Khadra* dirigé par OURTIRANE RAMDANE Souhila, 2016, Université Abderrahmane Mira Bejaia

3.2.1 État initial : une femme au chevet de son mari :

Dans le début du roman, on remarque que notre personnage passe la même journée depuis plus de deux semaines. A prendre soin de son mari dans le coma et a prié pour son réveil :

« Seize jours ! » Elle recule. « Seize jours que je vis au rythme de ton souffle. » Agressive « Seize jours que je respire avec toi » Elle fixe l'homme. « Je respire comme toi, regarde ! » Elle aspire l'air profondément, puis l'expire douloureusement. Au même rythme que lui.⁸⁶

Cette situation constitue l'état initial et l'équilibre du roman.

3.2.2 Complication :

Le passage d'un état initial à un nouvel état dans le récit, est déclenché par un élément. Un élément perturbateur dans l'histoire qui va entraîner de nouveaux événements :

*« Soudain, l'éclair aveuglant d'une explosion. Une déflagration assourdissante fait trembler la terre. Son souffle brise les vitres.
Les hurlements déchirent les gorges.
Une deuxième explosion. Plus proche cette fois-ci. Plus violente, donc.
Les enfants pleurent.
La femme crie.
Le bruit de leur pas effrayés retentit dans le couloir et disparaît dans le sous-sol. »⁸⁷*

Cette explosion est un élément déclencheur pour la suite du roman, en effet la femme comprend que les combats et bombardements s'approchent au fur et à mesure. Notre personnage réalisera qu'il sera de plus en plus difficile de rester au chevet de son mari. Ne pouvant ni le mettre dans un centre de soin ni le déplacer pour qu'il soit à l'abri. Cette situation délicate constitue la complication qui va entraîner la suite de l'histoire :

Je crois que tout est fini ! » Elle se tait encore, puis enchaine à la hâte avec fermeté : « il paraît que ce quartier sera la prochaine

⁸⁶ Opcit Atiq Rahimi Syngué Sabour, *Pierre de patience* Edition P.O.L P.21

⁸⁷ Ibid p.43

ligne de front entre les factions. » Avec rage elle ajoute : « Tu le savais, hein ? » A nouveau une pause, juste un souffle pour retrouver la force d'affirmer : « Tes frères aussi, ils savaient ! C'est pour ça qu'ils sont tous partis. Ils nous ont abandonnés ! »⁸⁸

3.2.3 Dynamique :

Malgré l'abondant de son mari, ayant trouvé refuge chez sa tante. Notre personnage s'en veut et retourne s'occuper de lui. S'en suivra les confessions de la femme envers son mari, lui racontant sa vie dans les moindre détaillées, on retrouvera ses confessions et ses récits sous formes d'analepses :

*[...] tu m'excuse de te le dire comme ça. Tu me connais... mes souvenirs m'attaquent toujours là ou je ne les attends pas. Ou quand je ne les attends plus. Quoi que je fasse, ils m'assaillent. Les bons ou les mauvais.*⁸⁹

Les événements s'enchainent, mais notre héroïne restera toujours au chevet de son mari. Par exemple à la fouille de la maison par des soldats rebelles à qui elle na pas peur de faire face en prétendant être une prostitué pour ne pas se faire agresser. Elle déclare à son mari : « « pardonne-moi » chuchote-t-elle. « J'étais obligé de lui dire ça, sinon, il m'aurait violée »⁹⁰

Autre événement important dans notre récit, l'un des soldats venus fouillé dans la maison tombe amoureux de la femme. Au début notre personnage le rejette, mais elle se prend d'affection pour ce jeune soldat :

Je ne sais pas ce qui se passe, mais il est très présent en moi. J'éprouve presque le sentiment que j'avais jadis vis-à-vis de toi, au début de notre mariage. Je ne sais pas pourquoi ! »⁹¹

3.2.4 Résolution :

Ayant fait de son mari sa Syngué Sabour (pierre de patience) selon la légende perse c'est une pierre magique. Présente pour recueillir les confessions du monde et les absorber jusqu'à son implosion finale. Ainsi, notre personnage principal retrouve une paix et une sérénité qu'elle n'éprouva pas au début du récit :

⁸⁸ Ibid p.60

⁸⁹ Ibid p.66

⁹⁰ Ibid p.89

⁹¹ Ibid p.128

[...] une pierre noire, précieuse » ... Tu sais, cette pierre que tu poses devant toi ... devant laquelle tu te lamentes sur tous tes malheurs, toutes tes souffrances, toutes tes douleurs toutes tes misères ...à qui tu confies tout ce que tu as sur le cœur et que tu n'oses pas révéler aux autres... « Tu lui parles, tu lui parles. Et la pierre t'écoute, éponge tous tes mots, tes secrets, jusqu'à ce qu'un beau jour elle éclate. Elle tombe en miettes. Et ce jour-là, tu es délivré de toutes tes souffrances, de toutes tes peines⁹²

Notre protagoniste a trouvé un moyen de venir au bout de sa quête et de ramener son mari parmi les vivants :

« [...] mes secrets te feront vivre ! »⁹³

3.2.5 Etat final : dénouement tragique

Notre roman se fini d'une manière funeste et tragique. En effet avec la révélation de son ultime secret à son mari, celui-ci se réveille du coma, s'ensuit une lutte à mort :

Lui, visage terne et have, agrippe à nouveau la femme, la soulève et la projette contre le mur ou le kandjar et la photo sont accrochés. Il s'approche d'elle, la saisit encore, la hisse contre le mur. La femme le regarde avec exaltation. Sa tête touche le kandjar. Sa main l'attrape. Elle hurle et l'enfonce dans le cœur de l'homme. Pas une goutte de sang ne jaillit. Lui, toujours raide et froid, agrippe la femme par les cheveux, la traine a terre jusqu'au milieu de la pièce. Il frappe encore sa tête contre le sol puis, d'un mouvement sec, il lui tord le cou.⁹⁴

Cependant, on notera que l'on reste sur une fin ouverte :

« 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. »⁹⁵

On peut supposer qu'avec cette fin l'auteur voulu faire travailler et impliquer l'imaginaire du lecteur.

⁹² Ibid p.79

⁹³ Ibid p.78

⁹⁴ Ibid p.137

⁹⁵ Ibid p.138

4. Cadre spatio-temporel, huit clos et tour de Chaplet :

L'espace et le temps constituent deux éléments importants dans la construction d'un roman. Ils permettent de situer le récit à une époque et un lieu précis.

4.1 L'espace :

Pour toute analyse littéraire du roman. L'espace représente un élément d'étude important de celle-ci :

*Dans le roman, la liberté de représentation de l'espace est entière. Aussi peut-il devenir Une donnée fondamentale de l'action. Il peut être proposé en explication de traits psychologiques des personnages*⁹⁶

Ainsi, l'espace est l'un des éléments principaux de la narration, il produit un effet sur le récit comme par exemple :

*La mine est vue comme un monstre dans Germinal de Zola, et la ville comme lieu de danger dans le roman balzacien ; ou au contraire, la nature est lieu qui suscite les confidences romantiques*⁹⁷

Aussi l'espace, produit un effet sur les protagonistes de l'histoire. De sorte a influencé leurs personnalités, leurs jugements et leurs actions. Nous allons identifier l'espace de notre corpus, c'est-à-dire les lieux que notre personnage a traversé pour mener à bien sa quête.

Rahimi situe le cadre spatial dès le début du roman :

« *Quelque part en Afghanistan ou ailleurs* »⁹⁸.

Ainsi on comprend que l'auteur souhaite donner une dimension universelle à son histoire, selon K.Z. Nini :

Ainsi, cette façon de situer le récit en Afghanistan mais aussi ailleurs permet a l'auteur de passer le message selon lequel les sujets abordés dans son œuvre ont rapport avec la société afghane, mais ils sont

⁹⁶ Paul Aron, Denis-Saint Jaques Alain Viala, *le dictionnaire du littéraire*, Angoulême, Quadrigé/ PUF, 2004, p.202

⁹⁷ Ibid p.202

⁹⁸ Op cit Atiq Rahimi Syngué Sabour, *Pierre de patience* Edition P.O.L 2008 p.13

valables dans d'autres sociétés et d'autres cultures qui connaissent les mêmes événements ou les mêmes problèmes ⁹⁹

Atiq Rahimi, nous d'écrit des les première pages du roman, la pièce où se trouve la femme et son mari dans le coma :

La chambre est petite. Rectangulaire. Elle est étouffante malgré ses murs clairs, couleur cyan, et ses deux rideaux aux motifs d'oiseaux migrants 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 ¹⁰⁰

Dans ce passage, on trouve une description minutieuse de la chambre lieu central du roman. A travers laquelle l'auteur nous plonge dans un huis clos presque permanent tout au long de l'histoire. En effet, l'homme dans le coma ne peut se déplacer et la femme reste toujours à son chevet. Même si celle-ci se déplace pour aller voir sa tante ou acheter des perfusions à la pharmacie. Rahimi ne décrit pas ses lieux et saute la narration de ses événements, ainsi l'auteur nous installe face à face de la femme et du mari, où ils seront tous seuls dans cette chambre coupée du reste du monde.

4.2 Le temps :

Le temps, au même titre que l'espace à son importance dans le récit. Il est étudié comme l'une des catégories de la narration :

L'œuvre littéraire repose sur un déploiement que le temps maîtrise et quantifie ; son appréhension requiert une durée qui noue temps et lecture. Du point de vue plus spécifique de la poétique, le genre narratif entretient une relation privilégiée avec le temps [...] ¹⁰¹

On comprend à travers, cette définition du *dictionnaire du littéraire* que la temporalité est très importante dans la compréhension et l'étude d'un récit. En effet l'auteur manipule le temps temporel à sa guise, soit en le hâtant, le ralentissant ou bien en

⁹⁹ Karim Zakaria NINI, *Subversion discursive et représentation sociale chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi* sous la direction du DR Fatma-Zohra Ferchouli, soutenue en 2017, Université des Frères Mentouri-Constantine 1 p104

¹⁰⁰ Op cit Atiq Rahimi *Syngué Sabour*, *Pierre de patience* Edition P.O.L 2008 p.16, 17

¹⁰¹ Paul Aron, Denis-Saint Jacques Alain Viala, *le dictionnaire du littéraire*, Angoulême, Quardrige/ PUF, 2004, p.603

revenant en arrière ou au contraire en avançant un événement. Aussi, il peut carrément chambouler la temporalité du récit, comme le cas du nouveau roman. Toutes, ses opérations temporelles servent toujours la narration.

Selon K.Z.Nini, le cadre temporel du roman n'est pas précisé, toutes fois le lecteur peut en avoir une petite idée :

*[...] aucune indication permettant de situer avec précision le moment où se déroulent les faits n'est donnée au lecteur. Aucune date n'est donnée ..., le cadre temporel est indéterminé. Le lecteur peut toutefois comprendre à travers la lecture du roman de Rahimi qu'il s'agit de la période de la guerre civile en Afghanistan*¹⁰²

On peut supposer que L'absence d'indicateurs temporel, est une conséquence du huit clos qu'a installé l'auteur tout au long du récit. La femme au chevet de son mari ne fait que prier toute la journée, en égrenant son chapelet, et de temps en temps s'occupe de ses enfants. La femme explique à son mari, qu'à cause de l'isolement elle a vu sa perception du temps changé :

*« Mes journée je ne les divise plus en heures, et les heures en minutes, et les minutes en secondes... une journée pour moi égale à quatre-vingt-dix-neuf tours de chapelet ! »*¹⁰³

On pourra aussi noter une autre spécificité du cadre temporel de notre roman. A savoir, les confessions qu'elle fait à son mari, en lui racontant des souvenirs et anecdotes personnelle de son passé, présenté par l'auteur sous forme d'analépses¹⁰⁴ :

*A l'époque, je ne me posais même pas de question sur ton absence. Elle m'était si naturelle ! Tu étais au front. Tu te battais au nom d'Allah ! Et cela justifiait tout. Cela me donnait espoir et fierté.*¹⁰⁵

Ici la femme revient sur son vécu et sur ce qu'elle a pu ressentir. Tout au long du roman, on aura à faire à plusieurs analépses, l'auteur utilise ce procédés pour raconté les souvenirs de la femme :

¹⁰² Op cit Karim Zakaria NINI, *Subversion discursive et représentation social chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi* sous la direction du DR Fatma-Zohra Ferchouli, soutenue en 2017, Université des Frères Mentouri-Constantine1 p108

¹⁰³ Op cit Atiq Rahimi *Syngué Sabour, Pierre de patience* Edition P.O.L 2008 p.22

¹⁰⁴ Retour en arrière, l'auteur revient à un épisode passé de l'histoire.

¹⁰⁵ Ibid p.62

« A l'époque de mes fiançailles, je ne savais rien des hommes. Je ne savais rien de la vie de couple. Je ne connaissais que mes parents et quel bel exemple ?! »¹⁰⁶

Tous ces souvenirs racontés par le personnage principal. L'auteur les emploie sous forme d'analepses toujours au service de la narration.

Conclusion :

Dans ce chapitre, nous avons procédé à une analyse narratologique du roman *Syngué Sabour. Pierre de patience* d'Atiq Rahimi.

A partir de l'application de la grille de Philip Hamond , nous avons pu dresser le profil du personnage principal et ses traits distinctifs, Rahimi brosse le tableau d'une jeune femme complexe, triste à cause de la situation dans laquelle elle se trouve, cependant elle ne se laisse pas abattre, on remarque cela à travers son désir de sortir son mari du coma. Nous avons pu identifier la quête de la femme grâce au schéma quinaire et schéma actanciel, que l'on a réalisé sur la trame narrative du roman.

On a fini, par l'identification du cadre spatio-temporel du récit. Un huis clos presque permanent s'établit dans le roman entre la femme et son mari, sur fond d'un pays ravagé par la guerre. Impliquant la chambre du couple comme espace central de l'histoire, ainsi qu'une temporalité ponctuée d'analepses, de par les confidences et les souvenirs qu'elle raconte à son mari.

Cette analyse littéraire du roman nous servira comme une base principale à partir de laquelle, nous allons travailler sur la différence entre le roman et son adaptation filmique, c'est-à-dire établir les différences entre le contenu du roman et comment il est présenté au grand écran par l'auteur-cinéaste.

¹⁰⁶ Ibid p.66

Chapitre III

Adaptation du roman au film, *Syngué Sabour. Pierre de patience*

Dans ce chapitre, nous analyserons les modalités de passage du roman *Syngué Sabour, pierre de patience* au film éponyme. Premièrement, on va procéder à la présentation du film, du réalisateur, et du contexte de réalisation. Ensuite on s'inspirera de la méthode de travail faite par Chloé Mouranval « Du roman aux films : les liaisons dangereuses » à savoir l'analyse filmique des personnages, du cadre spatio-temporel, la musique et la mise en scène. Pour enfin arriver à déduire l'adaptation établie par le cinéaste. Par la suite on va relier au type d'intertextualité qui correspond à cette adaptation.

1. Présentation du film « Syngué Sabour, pierre de patience » :

Le film sur lequel nous allons travailler, est le deuxième long métrage d'Atiq Rahimi, sortie en 2012, d'une durée une heure et demi. Il porte le même titre que le roman, ainsi que la même couverture. Une jeune femme qui jette un regard au ciel, en tenant en arrière sa burka. Rahimi, auteur et cinéaste adapte lui-même son roman. Dans une interview, la question « comment adapte-t-on à l'écran son propre roman », lui est posé, il répond à cela par :

C'est vrai qu'on n'est pas beaucoup, le réalisateur qui adapte son propre roman. Mais en ce qui me concerne moi c'est prendre beaucoup de distance par rapport au livre, je ne veux pas être fidèle à mon livre. La première chose que je demande aux scénaristes est de me trahir, il faut que je dise autre chose. D'un autre côté chaque média révèle une autre dimension d'une histoire, d'une réalité, d'un événement. [...] ¹⁰⁷

On comprend à travers cette réponse de notre auteur-réalisateur, sa volonté de se démarquer de son œuvre littéraire. En passant d'un art à un autre, il souhaite exprimer et faire ressentir, d'autres émotions avec son film.

Le choix de Rahimi de réaliser lui-même son roman. Et le regard qu'il porte de la guerre en Afghanistan son pays natal, font la singularité de cette adaptation.

¹⁰⁷ Interview Atiq Rahimi dans le hall des Galeries du cinéma de Lausanne. Consulté le 12/05/2018 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SUhmltM7Oac>

1.1 Présentation du réalisateur :

Atiq Rahimi est un réalisateur et écrivain d'origine Afghane installé en France depuis 1984, ayant fuit la guerre, il s'inscrit à l'université de la Sorbonne où il décroche un diplôme en littérature et s'oriente vers le cinéma avec un doctorat en audiovisuel. Ce qui pourrait expliquer son envie d'adapter lui-même son œuvre littéraire en film cinématographique. Il n'en est pas à son premier film, il adapte avec le cinéaste iranien Kambuzia Partovi *Terre et Cendre*, son premier roman édité, en long métrage qui fut primé au festival de Canne en 2004. Il réalise aussi deux documentaires : *Nous avons partagé le pain et le sel* et *Afghanistan, un État impossible ?*

Il obtient le prestigieux prix Goncourt pour ce roman. En restant, toujours dans cette optique de réalisation de ses propres œuvres. Il adapte avec le scénariste Jean-Claude Carrière son histoire en film, il justifie ce choix :

*Le cinéma comme langage visuel, donne toujours un corps au mot. Cela est pour moi très important. J'appelle cela, la mise en visage des mots, chaque personnage prend une existence dans le film, et même le décor, les vêtements, l'histoire*¹⁰⁸

1.2 Contexte de réalisation du film :

Le roman *Syngué Sabour Pierre de Patience* de Atiq Rahimi, contrairement à ses autres romans écrits en perse, celui-ci est en français. Il déclare à ce sujet :

*La langue maternel est une langue qui impose beaucoup d'interdits et des tabous, mais le français ma donné un champ de liberté. C'est peut être cela qui m'a poussé à écrire en français*¹⁰⁹.

Effectivement, on peut se demander pourquoi, Rahimi a choisi d'écrire *Syngué Sabour Pierre de Patience*, en une autre langue que la sienne. Après, de longues années en France. Rahimi a pu revisiter son Afghanistan natal, il eut le besoin d'écrire sur son pays, sur la guerre, la société, la religion. Mais, il ne put le faire avec sa langue

¹⁰⁸ Op cit Interview Atiq,Rahimi dans le hall des Galeries du cinéma de Lausanne. Consulté le 12/05/2018 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SUhmltM7Oac>

¹⁰⁹ Interview Atiq,Rahimi invité en direct d'Hélène Devynck, au Grand Journal de LCI, le 10 novembre 2008 à 18 heures - LCI/TF1 <https://www.youtube.com/watch?v=G0nuuqcRGhw>

maternelle à cause des tabous qu'elle lui imposa. Il choisit alors d'écrire en français, langue qui l'aidera à exprimer ses convictions, sentiments et surtout sa révolte envers ce qui déchire son pays. En restant dans cette même conception, il réalisera son long métrage.

Le film a été tourné entre l'Afghanistan et le Maroc. Soit cinq semaines de tournage à Casablanca et une semaine de tournage à Kaboul, pour quelques scènes en extérieur.

2. Modalités de passage du roman à l'adaptation filmique :

Dans ce point, il sera question d'adaptation car c'est le meilleur moyen de porter le roman à l'écran et de lui donner vie. On va analyser la façon dont s'est faite l'adaptation de *Syngué Sabour*, et dresser les différences avec le roman.

2.1 Les personnages filmiques :

Dans n'importe quel film, les personnages, sont ressemblants à leurs représentations éponymes du roman, le cas contraire dépend surtout du type d'adaptation choisie par l'auteur. Ainsi, Renaud Dumont déclare à ce sujet dans son travail qui porte sur l'adaptation filmique d'œuvres littéraires :

*Il n'y pas de différence de nature entre le personnage littéraire et le personnage filmique et on peut analyser le second selon les mêmes modalités que le premier. Un point cependant mérite d'être souligné. Le personnage filmique existe sous les traits particuliers d'un comédien [...]*¹¹⁰

En effet, le comédien donne toute une dimension réelle au personnage de papier.

On remarque dans notre adaptation, que la presque totalité des personnages sont portés à l'écran. On notera cependant quelques modifications, qui consistent soit en leurs relations entre eux, ou carrément la suppression de certains personnages. Dans son travail sur l'adaptation C.Mouranval déclare à ce sujet :

¹¹⁰ Renaud Dumont, *Réflexions sur l'adaptation cinématographique Recherches, applications et propositions*, L'Harmattan, p.44

*[...] dans le processus d'adaptation, un réalisateur doit faire des choix. Pour cela, certains personnages peuvent être mis de côté de manière à laisser la place aux principaux autres personnages.*¹¹¹

Nous allons inventorier les acteurs qui incarnent à l'écran les personnages de notre roman, Atiq Rahimi a attribué les rôles à des acteurs plutôt méconnu du grand public sauf pour la tête d'affiche. En effet il donna le rôle du personnage principal à Golshifteh Farahani, une actrice franco-iranienne qui jouie d'une certaine notoriété dans l'univers cinématographique, elle fut d'ailleurs récompensé en 2012 au festival international du film de Gijón pour sa prestation dans le film.

Personnages	Acteurs
La femme	Golshifteh Farahani
L'homme (dans le coma)	Hamidreza Javdan
La tante	Hassin Burgan
Le jeune soldat	Massi Mrowat
Le beau-père	Aucun
Le mollah	Mohamed Al Maghraoui

Dans ce tableau, on remarque la disparition du rôle du beau-père dans l'adaptation. Malgré son importance dans l'histoire comme nous l'avons vu plus haut, c'est un adjuvant précieux du personnage principal, d'ailleurs c'est lui qui lui a appris l'existence de la pierre de patience :

*Maintenant, je comprends enfin ce que disait ton père à propos d'une pierre sacré. C'était vers la fin de sa vie [...] ton père était malade ; et il n'y avait que moi pour s'occuper de lui. [...] Aux amis qui venaient lui rendre visite, il demandait systématiquement de lui apporter cette pierre ... une plierre noire précieuse...*¹¹²

Or, dans le film on apprend l'existence de cette pierre grâce à sa tante. Dans une scène ou la femme, déprimée et angoissée par l'abondant de son mari, se confie à sa tante sur sa situation et lui dit qu'elle a ressenti une sorte de soulagement à parler de ses secrets

¹¹¹ Mouranval, Chloé, *Du roman aux films : les liaisons dangereuses*. Master I Poétique et histoire littéraire universitaire de Pau et des pays de l'Adour, 2010, p.49

¹¹² Op cit Atiq Rahimi *Syngué Sabour. Pierre de patience* Edition P.O.L p.78-79

à son époux. A ce moment, la tante se met à lui parler de la légende de *Syngué Sabour*, donnant une scène du film inexistante dans le roman.

La suppression du personnage du beau-père, est l'une des modifications les plus importantes du récit. On peut supposer qu'avec la volonté de Rahimi de ne pas porter à l'écran ce personnage, de donner une plus grande importance à celui de la tante, il signe là, son affranchissement principal par rapport à l'histoire du roman.

Le personnage du mari est très important dans l'histoire. C'est un actant majeur, mais pas à travers ses actions mais plutôt avec ce qu'il incarne de par son être, son silence et son absence tout en étant là. Ce personnage est fidèlement recréé et adapté dans le film, Rahimi ne l'a pas modifié, mais on remarquera que celui-ci prend une dimension plus importante une fois à l'écran.

Si, l'auteur-réalisateur a choisi de supprimer un personnage clé de l'histoire, il gardera néanmoins tous les autres. Notamment, le personnage central :

*Dans le film, la femme prend chair, os. Elle devient, un être concret, mais pas un être abstrait que l'on découvre à travers les mots et qu'on imagine. Donc son côté charnel et plus évident que dans le livre*¹¹³

La femme, dans le film comme dans le roman poursuit la même quête à savoir : sortir son mari du coma. L'actrice Golshifteh Farahani nous livre une prestation poignante et intimiste très fidèle au personnage du roman. On constatera, cependant quelques changements:

-Quand, elle délaisse son mari dans le film, à cause des bombardements, et lui rétorque cette réplique, « *Le diable t'emporte* »¹¹⁴

Elle revient chez elle, et aperçoit que son mari est toujours vivant. Et lui dit qu'elle ne peut plus faire grand-chose pour lui, elle sortira pour la deuxième fois cette réplique, enlève la perfusion et s'en va. Alors, que dans le roman, elle demande miséricorde et s'en va sans demander au diable d'emporter son mari :

¹¹³ Interview Atiq Rahimi dans le hall des Galeries du cinéma de Lausanne. Consulté le 12/05/2018 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SUhmltM7Oac>

¹¹⁴ Atiq Rahimi, *Syngué Sabour, pierre de patience*, 2012, 102 min

« *S'avance d'un pas incertain. Sanglote : « Dieu, pardonne-moi ! » ramasse son voile et disparaît »*¹¹⁵

On soulignera ici une différence de taille dans cette réplique. En effet dans le film, la femme fait allusion au diable d'emporter son mari, alors que dans le roman elle demande pardon à dieu. On peut supposer que Rahimi ait voulu à travers ce changement, accentuer l'effet dramatique de la scène de l'abondant.

-Autre changement qui mérite d'être évoqué : dans le roman, la femme se fait passer pour une prostituée afin de ne pas se faire violer par un soldat milicien. Cependant, le compagnon de celui-ci après avoir entendu l'histoire de son camarade, revient la voir dans l'intention d'avoir un rapport charnel. Dans le roman, la femme essaye de lui faire comprendre qu'elle n'est pas vraiment une prostituée, mais par peur de se prendre une balle, elle s'exécute sans protestations. Or, dans le film on sera témoins de la même scène, à un détail près. La femme ne s'exécute pas, on assistera alors à une scène de viol. On a droit ici à deux cas de figures carrément différents.

Cette liberté de faire des changements peut être expliqués par : la transition du mot à l'image, celle-ci n'est pas facile à faire et demande des transformations. Aussi, par le choix de Rahimi de dire autre chose et de raconter une histoire différente du roman.

2.2 Cadre spatio-temporel du film :

2.2.1 L'espace

L'espace filmique et l'espace littéraire sont bien distincts, le cinéaste constitue son espace de tournage par un décor dans lequel, les événements et les personnages évoluent. Ce qui peut lui occasionner certaines contraintes, en opposition à l'écrivain qui possède une liberté de conception spatiale. Dans l'ouvrage *Réflexions sur l'adaptation cinématographique Recherches, applications et proposition*, Renaud Dumont déclare à ce sujet :

L'espace n'a pas tout à fait le même statut au cinéma et en littérature. L'espace filmique est le résultat, d'une part, d'un choix fait par le réalisateur et, d'autre part d'un certains

¹¹⁵ Op cit Atiq Rahimi Syngué Sabour. Pierre de patience Edition P.O.L 2008 p.70

nombres de contraintes techniques. Décor et action sont intimement liés au cinéma, ils sont nécessairement distincts dans un texte littéraire ¹¹⁶

Ainsi, l'espace peut être changé, quand on fait la transition d'un art à un autre. Il se lie intimement à l'action dans le cinéma, mais pas nécessairement en littérature.

Par exemple dans notre roman, comme nous l'avons vu plus haut Rahimi a voulu inscrire dès le début du récit son espace, dans un souci d'universalité. Il ne précise pas que ce récit a lieu en Afghanistan, or dans le film le spectateur peut aisément deviner (comprendre au lieu de deviner) où se passe cette histoire :

Dans mon livre tout est écrit en français et dans un lieu qu'on ne peut pas deviner facilement, alors que dans le cinéma tout de suite par la langue, on comprend que c'est un film ancré dans une zone géographique bien déterminé. En suite par rapport à la guerre, par rapport aux vêtements, ceux qui connaissent l'Afghanistan tout de suite voient l'Afghanistan, Kaboul...etc. ¹¹⁷

Autre lieu essentiel à l'histoire : la chambre des deux protagonistes principaux. Cet espace est parfaitement recréé à l'écran, car ce lieu est un élément central du film, on retrouve la description exacte qu'a fait Rahimi de la chambre (la photo de l'homme, le Kandjar, le rideau à motif d'oiseaux migrateurs) .Dans le roman on a le droit à un huis-clos, Rahimi a su reconstituer cette atmosphère pour le film. A un point près, ce huis-clos n'est pas permanent comme dans le roman. En effet, on assiste dans le film à des scènes où la femme : va à la pharmacie pour acheter des perfusions à son mari, où elle va voir sa tante pour lui parler de ses soucis de ses problèmes afin qu'elle la conseille, ou encore quand elle se retrouve dehors dans le quartier à discuter avec le porteur d'eau pour lui demander de passer.

Toutes ces scènes qui se passent en extérieur dans le film, n'existe pas dans le roman. Le cinéaste prend une certaine distance par rapport au huis-clos qu'il a instauré dans le roman.

¹¹⁶Op cit Renaud Dumont, *Réflexions sur l'adaptation cinématographique Recherches, applications et propositions*, L'Harmattan p.25

¹¹⁷ Interview Atiq,Rahimi dans le hall des Galeries du cinéma de Lausanne. Consulté le 12/05/2018 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SUhmltM7Oac>

2.2.2 Le temps :

Le temps, comme l'espace est un élément susceptible d'être modifier au cours du passage d'un art à l'autre, mais le cinéaste va globalement essayer de le respecter car il constitue l'un des piliers essentiels de l'œuvre littéraire :

« C'est, évidemment, de la structure de l'œuvre linéaire original que dépend l'organisation temporelle du récit cinématographique. Le réalisateur s'approprie cette structure. »¹¹⁸

La structure temporelle de l'œuvre originale, constitue une base à partir de laquelle le cinéaste va travailler la temporalité du film. Il appartiendra à lui de la manipuler ou la changer, selon le type d'adaptation qu'il aura choisi, ou à cause des contraintes scénaristiques et techniques.

En ce qui concerne notre film, la temporalité est globalement respectée. Si dans le roman, le lecteur manque d'indicateurs temporels, il en est de même dans le film. On retrouvera à l'écran, la femme qui égrène son chapelet. Si le spectateur comme dans le roman situe difficilement la cadre temporel du film. Cependant celui-ci pourra deviner qu'il s'agit de l'Afghanistan en temps de guerre :

Aucune indication ne permet de savoir de quel conflit il s'agit précisément, l'Afghanistan étant passé par une guerre de libération puis, tout de suite après, par une guerre civile. Notre hypothèse est qu'il s'agit de la guerre civile afghane déclenché juste après la libération du pays de l'URSS.¹¹⁹

K.Z.Nini pose dans son travail la thèse selon laquelle, le récit se déroule en période de guerre civile en Afghanistan. On peut facilement superposer, cette hypothèse au film car le cadre temporel est fidèlement adapté.

Tout au long du film, le cinéaste va employer le procédé du flash-back. Celui-ci peut se définir comme :

¹¹⁸ Op cit Renaud Dumont, *Réflexions sur l'adaptation cinématographique Recherches, applications et propositions*, L'Harmattan p.37

¹¹⁹ Karim Zakaria NINI, *Subversion discursive et représentation social chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi* sous la direction du DR Fatma-Zohra Ferchouli, soutenue en 2017, Université des Frères Mentouri-Constantine1 p.109

*Un flash-back est un plan ou une séquence interrompant le déroulement de la narration pour retracer des événements chronologiques antérieurs à l'action en cours, comme les souvenirs d'un personnage.*¹²⁰

Il consiste à aller en arrière pour raconter une histoire qui a eu lieu dans le passé. Ces flash-back représentent un élément majeur du film car Rahimi les utilise, pour traduire à l'écran les nombreuses analepses de son roman.

2.3 Musique et mise en scène du film :

Dans l'art cinématographique, la musique accompagne l'image de manière à exprimer l'émotion et les sensations véhiculées par le cinéaste, qu'il veut transmettre au spectateur :

*[...] le langage cinématographique lequel est constitué par l'ensemble des codes et se compose de plusieurs éléments : l'image animée, le son phonique (le son phonétique des paroles et dialogues), le son analogique (les bruits), le son musical et les mentions écrites*¹²¹

Par exemple dans notre film, dès le début on entend le son des mitraillettes. Ce qui nous renseigne tout de suite sur le contexte de guerre du long métrage, tout au long du film on entendra ce bruit de mitraillette au loin, et les personnages ne semblent pas surpris en l'entendant, il apparaît même qu'ils se sont habitués à lui.

Dans notre adaptation, la musique n'est pas présente dans tout le film. Mais certaines scènes en contiennent, Rahimi en a employé différents types et à des moments différents du film. Une musique plutôt rapide et rythmée pour souligner la gravité des situations dangereuses, une musique au ton solennel pour les confidences de la femme qui raconte ses secrets à son mari. Ainsi qu'une musique intrigante aux prémices de la relation de la femme avec le milicien.

L'élément musical est important dans toute adaptation cinématographique. Il l'est encore plus dans notre film, parce qu'il sert à fabriquer une atmosphère, à faire

¹²⁰ Consulté le 19/05/2018 sur : <https://devenir-realisateur.com/lexique/>

¹²¹ Dr. Mahmoud IBERRAKEN, *Sémiologie du cinéma Méthodes et analyses filmiques*, Office des Publications Universitaires p.20

ressentir des émotions. Ce processus se fait plus facilement en musique qu'avec les mots, représentant ainsi l'une des différences entre littérature et cinéma.

Aussi, la mise en scène est très importante dans le langage cinématographique :

« *La mise en scène qui est constituée par l'ensemble des éléments préexistant au film lui-même : scénographie, jeu des acteurs, etc. et qui constituent l'espace « pro-filmique »* »¹²²

C'est par la mise en scène, que l'adaptation prend vie. Rahimi à travers ce film passe d'un univers abstrait à un univers concret, il recrée ce huis-clos à l'écran. Ce face à face de la femme et son époux, qui est le cœur du récit. Il est loyalement travaillé à l'écran :

*La mise en scène d'Atiq Rahimi n'est pas que sensuelle. Le huis-clos est également dévorant. Dans cette histoire, la jeune femme se livre à son mari comme elle se livre au spectateur*¹²³

Autre point essentiel de la mise en scène, l'celui du statut de la narration. Dans le passage à l'adaptation cinématographique, ce point se voit transformer en général :

« *Hors des mots, la musique et les décors constituent une extension du texte dans laquelle chaque cinéaste recrée un discours et un contexte.* »¹²⁴

Dans notre corpus il existe deux types de narrateurs :

-Le narrateur en la personne de la femme qui est homodiégétique (elle raconte une histoire où elle est présente), et le niveau de la narration est intradiégétique (elle est elle-même l'objet de ce récit). Ce qui nous donne un narrateur intra-homodiégétique.

-Tout au long du récit on aura à faire aussi à un narrateur hétérodiégétique (il ne fait pas parti de l'histoire), à un niveau narratif extradiégétique (il ne fait pas l'objet d'un récit). On peut le qualifier d'extra-hétérodiégétique

En passant à l'adaptation filmique, l'un des deux s'est vu effacé. Le narrateur extra-hétérodiégétique n'est pas présent dans le film, il est remplacé par la mise en scène et

¹²² Renaud Dumont, *Réflexions sur l'adaptation cinématographique Recherches, applications et propositions*, L'Harmattan p.41

¹²³ <https://www.leblogducinema.com/critiques/critiques-films/critique-synge-sabour-25964/>

¹²⁴ LABBE, Mathilde, « *Ce que le cinéma fait à boule de suif* » cité par Grine Islam dans, *analyse du rapport littérature et cinéma dans L'Attentat de Yasmina Khadra* dirigé par OURTIRANE RAMDANE Souhila, 2016, Université Abderrahmane Mira Bejaia

les plans séquences ainsi que les mouvements de la caméra établis par Rahimi et qui parle d'eux-mêmes. On retrouvera cependant la narratrice femme dans le film, et cela surtout lors des flashbacks.

On considère le film de Rahimi, comme une adaptation libre et cela pour deux raisons :

Premièrement, Rahimi a décrété lui-même son envie de se détacher de son œuvre littéraire :

*Ce que j'ai raconté de cette femme dans mon livre Pierre de patience, Syngué Sabour, je crois n'a rien avoir avec ce que je raconte du point de vue de cette femme dans Syngué Sabour, pierre de patience comme film[...]*¹²⁵.

On comprend, directement avec le discours de Rahimi, qu'il s'inscrit dans l'adaptation libre. Le lecteur du roman après visionnage du film, devine l'approche du cinéaste, et s'aperçoit de la liberté qu'a pris Rahimi vis-à-vis de son roman.

Deuxièmement, on constate après analyse du film et du roman. Le genre de relation intertextuelle entre les deux qui est la transformation, Rahimi a eu recours à la transposition thématique, on voit cela par le passage d'un hypotexte c'est à dire le roman à un hypertexte qui se trouve être le film. En entraînant pas mal de changements, ceux-ci consistent en la suppression ou la modification de certains éléments, événements, histoires ou même personnages.

Conclusion :

Après, la présentation de l'auteur-réalisateur, du film et du contexte de sa réalisation. On comprend que ce long métrage est l'expression qu'a faite Rahimi des retrouvailles avec son pays natal, tout en racontant l'histoire de cette femme.

A travers l'analyse qu'on a fait du film de sa mise en scène, de la musique du cadre spatio-temporel et des personnages. On a dressé certaines différences importantes avec

¹²⁵ Op cit Interview Atiq, Rahimi dans le hall des Galeries du cinéma de Lausanne. Consulté le 12/05/2018 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SUhmltM7Oac>

l'œuvre littéraire, par exemple la suppression d'un personnage principal, le huis-clos installé dans le film est différent en comparaison avec le roman, ainsi que le cadre spatio-temporel qui se trouve altéré par rapport à celui l'œuvre romanesque. Tous ces changements sont dus au passage de l'art littéraire à l'art cinématographique, mais elles traduisent aussi la volonté de Rahimi à prendre des distances par rapport à son œuvre littéraire, comme on a pu le voir dans l'une de ses interviews.

Nous avons conclu à une transformation du type transposition de la part de Rahimi plus précisément, une transposition thématique. Elle touche à la signification de l'hypotexte en changeant des éléments dans l'espace, l'action et les personnages.

Conclusion générale

Au cours de notre travail, on a effectué l'analyse du roman *Syngué Sabour. Pierre de patience* et la comparaison avec son adaptation filmique du grand écran. Dans le but de répondre à notre questionnement de départ, c'est-à-dire identifier le type de rapport selon lequel s'est établi dans l'œuvre filmique. On a inscrit notre réflexion dans le champ de l'étude intertextuelle, car elle correspond au processus de l'adaptation, en définissant cette notion, tout en nous intéressant à la relation de l'intertextualité avec le cinéma et les différentes transformations que celle-ci entraîne.

Dans le cadre, de la confrontation du récit romanesque et du récit filmique. Nous avons constaté certaines différences à plusieurs niveaux : de la narration, des événements, aussi le cadre spatio-temporel, jusqu'à la suppression de personnages qui représente le changement le plus important du film. Toutes ces dissemblances ont une visée, celle de Rahimi, qui veut se détacher de son œuvre initiale, et raconter une nouvelle histoire. En passant de l'art du récit écrit, à celui du récit raconté par des images, cela constitue le moyen par lequel il a mené à bien son objectif. Le film, montre les ravages de la guerre, ce qui traduit l'engagement de notre auteur-cinéaste, le roman aussi véhicule ce même engagement, mais à un degré moins évident, le lecteur est surtout fasciné par l'histoire de cette femme et du huis-clos qui s'est établi avec son mari.

Grace à l'étude des deux corpus, l'analyse narratologique de l'un et l'examen de l'autre, et la mise en parallèle de leurs contenus ainsi que de leurs différences, on a distingué les transformations opérées par Rahimi et on en a conclu à une adaptation libre de son roman, l'auteur-cinéaste respecte et s'inspire de l'univers de celui-ci, tout en se donnant le droit de le transformer, il offre un regard neuf et une autre dimension à son œuvre.

Ce type de transformation correspond à une transposition thématique, car elle change le sens de l'hypotexte, et cela à travers une multitude d'éléments : comme la suppression du personnage du beau-père, la mise en avant de l'Afghanistan dans le film contrairement au roman, ainsi que le huis-clos établi se trouve moins présent dans le film. On en conclut, que cette adaptation est une réappropriation par Rahimi de son roman *Syngué Sabour. Pierre de patience* impliquant un certain nombre de

modifications induites par le langage du cinéma, mais surtout par sa volonté de se différencier de son roman.

On pourra rapprocher notre étude, à un autre domaine. Notamment celui du théâtre puisque *Syngué Sabour. Pierre de patience* a aussi été adapté en pièce théâtrale en 2018, par la metteuse en scène Morgane Ranz, qui elle-même joue le rôle du personnage principale. Il serait plus qu'intéressant d'étudier cette pièce, parce qu'elle représente une nouvelle vision de l'histoire, tant à cause du langage de l'art théâtral, mais elle dépeint un nouveau regard sur ce récit, celui de Morgane Ranz. On pourra suggérer deux études dans cette optique : l'adaptation du roman au théâtre, mais aussi la différence entre l'adaptation théâtrale et cinématographique avec le roman initial.

Bibliographie

Corpus :

- Rahimi Atiq, *Syngué Sabour, Pierre de patience*, Edition P.O.L, 2008

Film :

- Rahimi ,Atiq, *Syngué Sabour, Pierre de patience*, France, Allemagne, Afghanistan, The Film, Studio 37, Razor Film Produktion et Arte France Cinéma, 2012, 1h42 min

Ouvrages théoriques consultés :

- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973
- Barthes Roland, art, « *Théorie du texte* », in Encyclopaedia Universalis, 1973
- Cortanze Gerard, *Philippe Sollers ou la volanté de bonheur*, Essai, Le chaine, 2008
- Genette Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982
- Gignoux Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, 2005
- Greimas Algridas-Julien sémantique structurale recherche et méthode, Presse universitaire de France, 1986
- Iberrakeni Mahmoud, *Sémiologie du cinéma Méthodes et analyses filmiques*, Office des Publications Universitaires ,2006
- Jouve Vincent, *la poétique du récit*, Ed Armant Colin, 1997
- Joly Martine, *L'image et son interprétation*, NATHAN, Collection « Nathan Cinéma », 2002
- Kristeva, Julia. *Semeiotike , recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil. 1969
- Lodge David, *L'art de la fiction*, Payot & Rivages, 2008
- Renaud Dumont, *Réflexions sur l'adaptation cinématographique Recherches, applications et propositions*, L'Harmattan, 2007
- Todorov, tzevtan, *théorie de la littérature, texte des formalistes russe*, seuil, 1965
- Visy, Gilles, *Le colonel Chabert au cinéma*, Publicbook, 2003

Articles et revues :

- Cléder Jean, « *Ce que le cinéma fait de la littérature* », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, consultée le 24 mars 2018 URL : <http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html>,
- Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Ed Seuil Paris in *Littérature*, N6 1977 p86, 110 consulté le 07/05/2018 disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957
- Ourtirane Souhila, *La littérature et les arts*, cours de master 2 *Littérature et civilisation*, université de Béjaia, consulté le 04/06/2018 sur : <https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1.u9mkjt>
- Petitjean André, Hesse-Weber Armelle, *Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation*, centre d'Etude Linguistique des Textes et des Discours, Université Paul Verlaine Metz France, 2011 consulté le 08/12/2017 sur : <http://docplayer.fr/32275106-Andre-petitjean-armelle-hesse-weber-universite-paul-verlaine-metz-france-centre-d-etudes-linguistiques-des-textes-et-des-discours.html>

Dictionnaire consultés :

- Aron Paul, Denis-Saint Jaques Viala Alain, *le Dictionnaire du littéraire*, Angoulême, Quadrige/ PUF, 2004

Thèses et mémoire consultés :

- Grine Islem , *Analyse du rapport littérature et cinéma dans L'Attentat de Yasmina Khadra*, master science des textes littéraire français et d'expression françaises, réalisé sous la direction de Dr.Ourtiren Souhila, l'année 2016, consulté le : 15/11/2017 sur : <http://www.univ-bejaia.dz/dspace/bitstream/handle/123456789/1276/Analyse%20du%20rapport%20entre%20la%20litt%C3%A9rature%20et%20le%20cin%C3%A9ma%20dans%20L%E2%80%99Attentat%20de%20Yasmina%20Khadra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Karim Zakaria NINI, *Subversion discursive et représentation social chez Tahar Djaout et Atiq Rahimi*, Université des Frères Mentouri-Constantine1 la direction du DR Fatma-Zohra Ferchouli, soutenue en 2017
- Mouranval, Chloé, *Du roman aux films : les liaisons dangereuses*. Master I poétique et histoire littéraire universitaire de Pau et des apys de l'Adour 2010, consulté le 19/12/2017 sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592/document>

Interview et critiques de films cités :

- Critique de leblogducinema:
<https://www.leblogducinema.com/critiques/critiques-films/critique-syngue-sabour-25964/>
- Interview Atiq,Rahimi dans le hall des Galeries du cinéma de Lausanne.
Consulté le 12/05/2018 sur :
<https://www.youtube.com/watch?v=SUhmltM7Oac>
- Interview Atiq,Rahimi invité en direct d'Hélène Devynck, au Grand Journal de LCI, le 10 novembre 2008 à 18 heures - LCI/TF1
<https://www.youtube.com/watch?v=G0nuuqcRGhw>

Sitographie :

- Consulté le : 03/05/2018 sur : <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/isotopie.php>
- Consulté le : 02/06/2018, sur :
<https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1.u9mkjt>
- Consulté le 02/06/2018 sur : <http://heterotique.com/liberes-ricciotto-canudo-marie-lorraine-pradelles-monod/>
- Consulté le 03/06/2018 sur : <http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/article-24239899.html>
- Consulté le 04/06/2018 sur :
https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/11/10/le-goncourt-a-atiq-rahimi-le-renaudot-a-tierno-monenembo_1117065_3260.html#ens_id=1114200
- Consulté le 03/06/2018 : <http://www.nouvelobs.com/cinema/>
- Consulté le 03/06/2018 : <https://www.critikat.com/Syngue-Sabour-pierre-de-patience>
- Consulté le 03/06/2018 : <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/syngue-sabour-pierre-de-patience/>

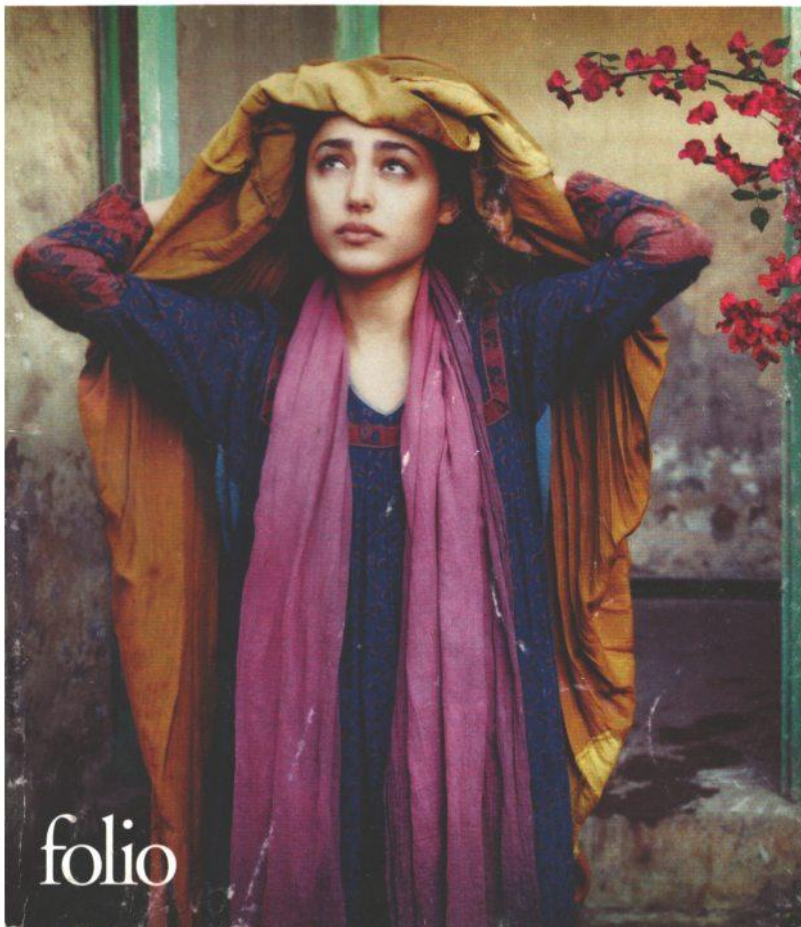
Table des matières

Introduction générale	5
Chapitre I :Théorie et questionnement sur la relation entre intertextualité et cinéma	11
1. Généralités sur l'intertextualité :.....	12
1.1 Naissance de l'intertextualité :.....	13
1.2 Evolution de l'intertextualité :	14
2. L'intertextualité, au croisement de la littérature et du cinéma :.....	18
2.1 Méthode d'analyse de Mouranval Chloé :	20
Chapitre II :Étude du personnage principal et de la trame narrative	23
1. Analyse du personnage principal :	24
1.1 Les qualifications différentielles :	25
1.2 Distribution différentielle :.....	26
1.3 L'autonomie différentielle :.....	27
1.4 La fonctionnalité différentielle :.....	28
1.5 Le commentaire explicite :	29
2. Application de la grille d'analyse selon Philipp Hamon :	29
2.1 L'être :	29
2.1.1 L e nom :.....	30
2.1.2 Le portrait physique :.....	30
2.2 Le faire :	Erreur ! Signet non défini.
2.2.1 Les rôles thématiques :.....	Erreur ! Signet non défini.
3. Action des personnages, confession et vérité :.....	Erreur ! Signet non défini.
3.1 Une femme au chevet de son mari :.....	Erreur ! Signet non défini.
3.1.1 Sujet / Objet :	Erreur ! Signet non défini.
3.1.2 Destinateur / destinataire :	Erreur ! Signet non défini.
3.1.3 Adjuvants / opposants :.....	Erreur ! Signet non défini.
3.2 Schéma quinaire :	Erreur ! Signet non défini.

3.2.1	État initial : une femme au chevet de son mari :	Erreur ! Signet non défini.
3.2.2	Complication :	Erreur ! Signet non défini.
3.2.3	Dynamique :	Erreur ! Signet non défini.
3.2.4	Résolution :	Erreur ! Signet non défini.
3.2.5	Etat final : dénouement tragique	Erreur ! Signet non défini.
4.	Cadre spatio-temporel, huit clos et tour de Chaplet :	Erreur ! Signet non défini.
4.1	L'espace :	Erreur ! Signet non défini.
4.2	Le temps :	Erreur ! Signet non défini.
Chapitre III :Adaptation du roman au film, <i>Syngué Sabour. Pierre de patience</i>		
.....		Erreur ! Signet non défini.
1.	Présentation du film « <i>Syngué Sabour, pierre de patience</i> » :	49
1.1	Présentation du réalisateur :	50
1.2	Contexte de réalisation du film :	50
2.	Modalités de passage du roman à l'adaptation filmique :	51
2.1	Les personnages filmiques :	51
2.2	Cadre spatio-temporel du film :	54
2.2.1	L'espace :	55
2.2.2	Le temps :	56
2.3	Musique et mise en scène du film :	57
Conclusion générale		61
Bibliographie		64
Annexes		Erreur ! Signet non défini.

Annexes

Atiq Rahimi
Syngué sabour
Pierre de patience



Atiq Rahimi

Syngué sabour

Pierre de patience

« Cette pierre que tu poses devant toi... devant laquelle tu te lamentes sur tous tes malheurs, toutes tes misères... à qui tu confies tout ce que tu as sur le cœur et que tu n'oses pas révéler aux autres... Tu lui parles, tu lui parles. Et la pierre t'écoute, éponge tous tes mots, tes secrets, jusqu'à ce qu'un beau jour elle éclate. Elle tombe en miettes. Et ce jour-là, tu es délivré de toutes tes souffrances, de toutes tes peines... Comment appelle-t-on cette pierre? »

Prix Goncourt 2008

un film d'Atiq Rahimi

Adapté du roman d'Atiq Rahimi, Prix Goncourt en 2008

Avec HAMIDREZA JAVDAN MASSI MIROVATI WASSINA BURGAIN Image THIERRY ARBOGAST Décors ERWAN PRIS Son DANA FARZANEHPOUR NDEMI HAMPEL LARS GINZEL

Montage HERVE DE LUZE Musique MAX RICHTER Producteur exécutif PHILIPPE GALTIER Producteurs associés LAURAINÉ HETTLER

Coproducteurs GERHARD MEXNER et ROMAN PAUL Scénario JEAN CLAUDE CARRIERE et ATIQ RAHIMI

d'après le roman de ATIQ RAHIMI "SYNGUE SABOUR, PIERRE DE PATIENCE" EDITIONS P.O.L. Produit par MICHAEL GENTILE

Le financement de ce film est assuré par le Centre National du Cinéma et du Cinéma Associé et le Fonds National de l'Audiovisuel. Le Centre National du Cinéma et du Cinéma Associé a financé ce film en vertu de son statut de coproducteur. Le Centre National du Cinéma et du Cinéma Associé a financé ce film en vertu de son statut de coproducteur. Le Centre National du Cinéma et du Cinéma Associé a financé ce film en vertu de son statut de coproducteur.

Studio                                        

Critiques du le roman :

Par Emmanuelle Caminade dans son blog littéraire, *L'or des livres* :

« *Atiq Rahimi apporte le regard neuf d'un homme donnant parole à une femme, tout en permettant de comprendre son bourreau* »¹

Christine Rousseau sur lemonde.fr :

« *Avec Syngué sabour, Atiq Rahimi offre son premier livre en français. Bien que jamais nommé, son pays natal sert de décor à ce huis clos entre un homme, "héros de la guerre" agonisant, et son épouse, qui le soigne. Passé le temps des prières pour ce mari, qu'en dix ans de vie commune elle n'aura fait que croiser, vient celui de la colère, de la révolte et aussi de l'éveil d'un corps bafoué, humilié, blessé. Immobile comme cet homme, comme aussi cette pierre de patience sur laquelle, selon la légende, on déverse ses heurs et malheurs, le lecteur recueille ce monologue empli de gémissements, de souffrances, de crudité, de silence et de folie.* »²

Critiques du le film :

« *Le magnifique "Syngué Sabour, pierre de patience" (...) dénonce sans ménagement la détresse de la femme afghane. Le ton est cru, l'image, épurée* »³

« *L'objet est beau mais, malgré un ressort scénaristique assez radical en apparence, un peu lisse et artificiel.*»⁴

« *Les intentions et le positionnement politique de Rahimi sont incontestables, son film offre un aperçu saisissant la vie afghane en de temps de guerre et sous ordre talib, sa facture visuelle est superbe, mais le système personnage unique-voix intérieure peine à convaincre*»⁵

¹ <http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/article-24239899.html>

² https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/11/10/le-goncourt-a-atiq-rahimi-le-renaudot-a-tierno-monenembo_1117065_3260.html#ens_id=1114200

³ <http://www.nouvelobs.com/cinema/>

⁴ <https://www.critikat.com/Syngue-Sabour-pierre-de-patience>

⁵ <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/syngue-sabour-pierre-de-patience/>