

Huitième année, Numéro 17, printemps-été 2013, publiée en automne 2013

La description d'une ville dans la mise en œuvre d'un univers romanesque : l'image de Paris dans *Soraya dans le coma*

MAZHARI Mina

Doctorante

Université de Téhéran

E-mail : mn.mazhari@gmail.com

KAHNAMOUIPOUR Jaleh

Professeur

Université de Téhéran

E-mail : jkahnmoi@ut.ac.ir

(date de réception : 23/01/2013 - date d'approbation : 17/04/2013)

Résumé

Le roman d'aujourd'hui est devenu un genre littéraire très calculé ; rien n'est laissé au hasard dans l'univers romanesque d'aujourd'hui et nous sommes donc très loin des romans où la description de l'espace était un simple détail ornemental pour installer le récit quelque part dans un espace donné. La description est, dans le roman contemporain, un élément important de la panoplie romanesque et elle semble être non seulement très inféodée à son ancienne rivale, la narration, mais en plus nous devons dire que la distinction entre la description et la narration tend à se transformer en une sorte de coopération active.

C'est dans une telle collaboration avec la narration que se lance la description de la ville de Paris dans *Soraya dans le coma* d'Ismaël Fassih ; ce roman met en scène une description active qui représente la ville de Paris avec son côté objectif tout en dévoilant les sentiments intérieurs du descripteur avec son penchant subjectif. Mais aussi, cette description soutient le corps narratif du roman en évoquant sans cesse, d'une manière indirecte, la narration.

Mots-clés : Paris, Description, Narration, Espace, Ismaël Fassih, *Soraya dans le Coma*.

Ce lieu où le récit se met en conserve, où il stocke son information, où il se noue et se redouble (...), (la description) joue d'une part le rôle d'un « organisateur du récit » et d'autre part - par la redondance qu'elle introduit dans celui-ci- le rôle de sa mémoire. (HAMON, 1972 :483-484)

Introduction

La différence entre la description et la narration est une des différences les plus calées de l'univers de la critique littéraire ; cet univers a tendance à séparer de manière bien distincte la description et la narration dans le monde romanesque.

« La description est parfois appréhendée comme une suspension du temps, le narrateur arrêtant son récit pour donner à voir le lieu où il se déroule ou les éléments qui le composent. » (REY, 1992 : 157)

Et pourtant, il existe aujourd'hui un nouveau regard sur la notion de la description, qui depuis longtemps était considérée comme une « suspension » de récit. A titre d'exemple, nous pouvons parler de Philippe Hamon qui, dans son œuvre majeure sur cette notion « pluridimensionnelle », du descriptif, associe la description à la « verticalité »

« Une tendance « verticale », décryptive plutôt que descriptive, [...], il s'agit, cette fois, d'une tendance plus qualitative que quantitative, de compréhension plus que d'extension du référent [...]. » (HAMON, 1993 : 62)

Ce qui suggère que la description « peut » relever de la verticalité et nous devons dire que si c'est le cas, l'énoncé descriptif d'un roman va devenir non pas une notion parallèle à la narration flottant sur la surface du roman,

mais un élément de la charpente romanesque qui œuvre dans la conception de l'univers du roman par l'intérieur. Car la description verticale est *in absentia* dans le sens où elle peut devancer la narration, augurer les événements, refléter les sentiments et former un horizon d'attente sur les événements que la narration mettra en scène par la suite.

De la sorte, une telle description va contenir les germes de « l'histoire » du roman et fait sans cesse allusion, implicitement mais significativement, à l'histoire que le roman cherche à raconter.

L'espace est un des éléments de la trame romanesque qui semble se prêter à la description plus que les autres éléments. En effet, qui dit espace dit description ; il faut considérer la description comme intimement corrélée à l'espace, la narration étant plutôt jumelée avec le temps.

« La narration [...] met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description, au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité (...) semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. » (GENNETTE, 1969 : 59)

Par ailleurs, la description de l'espace, dans le sens général du terme, est susceptible d'avoir cette dimension verticale car l'espace en tant que le lieu qui englobe « l'action » peut laisser son impact sur la trame romanesque : la description de cet espace devient donc un élément actif dans la panoplie romanesque. Et lorsque cet espace en question est une ville référentiellement ancrée, la représentation de cette ville dans un roman peut aller de pair avec le côté narratif de ce roman et ainsi la ville devient un espace actif, sa description s'avère dynamique et cette ville peut raconter une histoire. C'est en effet ce regard valorisant sur la description qui associe la description à la narration dans un vaste champ de collaboration, un terrain qui peut être un prodigieux objet de fouilles.

C'est justement cette problématique qui va alimenter notre brève étude au cours de laquelle nous allons nous intéresser au rôle que joue la description

de Paris dans la trame romanesque de l'œuvre de l'écrivain iranien, Ismail Fassih, *Soraya dans le coma*¹. Dans cette perspective, nous allons dans un premier temps, étudier la place occupée par la description et ses mises dans *Soraya dans le coma*, et ensuite nous allons nous intéresser à la corrélation entre la description de la ville de Paris et la narration en étudiant les « paysages » proposés par le corps descriptif de ce roman pour cerner plus précisément les images de la ville de Paris et voir également comment les paysages parisiens influencent, forment et aménagent le corps narratif de ce roman.

Description de Paris, une vue d'ensemble

Avant d'entrer dans le vif du sujet et de parler plus précisément des paysages de la ville de Paris que ce roman iranien met en scène, il semble important voire nécessaire de faire une observation préalable sur le sujet de ce roman puis sur l'ensemble du corps descriptif (à coup sûr, les parties qui touchent à l'espace parisien) de ce roman, ce qui nous permet d'avoir une vision plus claire sur la place de l'énoncé descriptif et sa position par rapport à la narration dans ce roman.

Soraya dans le coma raconte l'histoire de Jalâl qui, pendant la guerre irano-irakienne, va à Paris pour apporter son aide à sa nièce Soraya qui, à la suite d'un accident de voiture, est gravement blessée et hospitalisée à l'hôpital du Val de Grâce. Ce voyage permet à Jalâl de rencontrer des amis anciens, surtout une certaine Leila Azadeh qui était un amour de jeunesse. Mais tout est condamné à un lent rythme de régression dans ce roman : Jalâl découvre que Leila n'a jamais été heureuse dans sa vie, l'état de santé de Jalâl lui-même et celui de Soraya se dégradent au fur et à mesure, l'amour entre Jalâl et Leila semble impossible et finalement Soraya meurt sans que Jalâl puisse l'aider.

1- Tous les passages cités de *Soraya dans le coma* ont été traduits par les auteurs du présent article.

Au sujet de la description de la ville de Paris dans *Soraya dans le coma*, nous notons que l'apparition du premier passage descriptif de Paris dans le texte coïncide exactement avec l'arrivée de l'actant principal, Jalâl, sur le territoire français, c'est-à-dire, dans le 5^e chapitre du roman :

« Il va bientôt faire nuit lorsque nous atterrissons à Orly. » (FASIH, 1389 /2010 : 38)¹

Malgré cette ouverture sur la ville par le biais de la description précise du moment de la journée, la description de Paris reste quantitativement moins importante que la narration tout au long du roman : ce roman n'est donc pas « un roman descriptif ». Toutefois, il faut souligner que les passages descriptifs tendent à s'allonger au fur et à mesure que l'histoire avance : des phrases parsemées par ci et par là nous arrivons à des paragraphes entiers, même plusieurs de suite, qui décrivent différents aspects de Paris dans une écriture qui oscille entre le poétique et le narratif (au sens étymologique du verbe "narrer": raconter)

Le descripteur à travers qui le lecteur entre en contact avec la ville est l'actant principal du roman, Jalâl, qui voyage à Paris pour aider Soraya. Nous avons donc affaire à un descripteur-voyageur ; quoique le roman ne soit pas un roman descriptif, la mise de la description semble être de taille car dans la relation entre un voyageur et la ville de destination, la description doit être considérée comme le premier pas de ce voyageur vers la découverte de cette ville. Ce qui veut dire que la description, ou, pour mieux dire, une partie du corps descriptif de *Soraya dans le coma*, cherche à représenter une image plutôt « objective » de la ville, ce qui insinue que cette image restera fidèle à la dimension référentielle de la ville de Paris.

Il faut ajouter que la délégation de la description à un des actants du roman crée un descripteur de type actoriel, car c'est l'actant principal (Jalâl) qui décrit tout ; d'ailleurs, cette description se fait par une perception limitée,

۱- هوا رو به تاریکی است که در فرودگاه اورلی می نشینیم.

celle de Jalâl. De plus, cette perception est interne car ce roman est un roman par « je ». Cette perception interne et limitée du type actoriel nous permet de considérer la description faite de la ville comme un des éléments importants de la trame romanesque, parce qu'elle a tout d'une description « subjective ». Lorsque la description fait appel à la subjectivité c'est qu'elle entre dans le domaine de la perception et des sentiments. Ainsi, nous pouvons prétendre que la description de Paris se répand sur plusieurs dimensions dont chacune dispose d'une fonction propre à elle.

Description de Paris et le thème du déplacement

La première dimension que nous pouvons souligner pour la description de Paris dans *Soraya dans le coma* est qu'elle est issue du regard d'un voyageur, ce qui mène vers une image de Paris ayant une forte charge référentielle.

Commençons tout d'abord par le statut du descripteur dans ce roman. Le descripteur est « mobile » et cela parce qu'il s'agit d'un voyageur qui se déplace dans la ville pour différentes raisons. Ce qui rend la mobilité de ce descripteur digne d'intérêt pour notre sujet d'étude, c'est le fait qu'il incorpore sa mobilité à la description de Paris. Ceci dit, *Soraya dans le coma* met en scène une forme de description qu'est si le terme est permis- en réalité une sorte de « description-plan »: le nom des rues et avenues, leur position les unes par rapport aux autres ainsi que l'emplacement des stations de métro sont soigneusement décrits.

« Je vais jusqu'à la station Odéon où je prends le métro et après un changement de train à Châtelet je me rends à la station Franklin Roosevelt qui donne à l'orée de l'avenue Montaigne. » (*Ibid.*, p.48)¹
« [...] et je viens seul au bord de la rivière où je marche longtemps.
Ensuite de la rue Bonaparte je vais jusqu'à Saint-Sulpice et comme les

۱- تا ایستگاه اودئون می‌روم و با مترو اول به ایستگاه شانله و از آنجا با یک انتقال به ایستگاه فرانکلن روزولت می‌آیم که به اول خیابان مونتینی می‌رسد.

paranofaques je tourne autour de l'hôpital du Val de Grâce comme on tourne autour d'un mausolée. » (*Ibid.*, 177)¹

« Là, tu tournes à gauche, et tu prends le bord de la Seine, tu descends; l'autre côté, c'est l'avenue de New York dont une partie est en sens unique. Tu traverses le troisième pont, le pont de l'Alma. » (*Ibid.*, p.275)²

Ce qui rapproche tous ces extraits cités, c'est évidemment leur côté « objectif ». Toutes les informations données au sujet des noms des lieux urbains, rues, avenues, places et boulevard, leur emplacement et les itinéraires sont entièrement superposables au véritable plan de la ville de Paris.

En outre, cette description est tout à fait urbaine dans le sens où elle décrit le corps de la ville, le vrai espace urbain, le véritable espace de l'extérieur sans que l'espace intime soit présent. Du point de vue de la quantité, cette forme de description est très présente dans ce roman ; ce qui insiste encore une fois sur le côté fonctionnel qu'assume la description: du regard d'un voyageur, une ville c'est tout d'abord les rues et avenues, les moyens de transport et les trajets à suivre.

La caractéristique de cette description, comme nous venons de la préciser, est la description de la position de différents éléments de l'espace : dans cette forme de description le descripteur a souvent recours à des prépositions qui situent les éléments de l'univers urbain dans le paysage qu'il essaie de mettre en scène ; le descripteur se place « dans » l'espace de la ville et donne l'emplacement des rues, avenues et bâtiments les uns par rapports aux autres et ce par le biais des prépositions telles que « dans », « après », « à côté de », « devant » etc. :

۱- [...] و من تنها می‌آیم لب رودخانه و مدت درازی قدم می‌زنم. بعد از خیابان بناپارت می‌آیم تا سن سولپیس و مثل مبتلایان به پارانویا دور بیمارستان وال دو گراس طواف می‌کنم.
۲- همینجا بیچ دست چپ از لب آب برو، اون طرف خیابون نیویورک یک قسمتش یک طرفه است. از روی پل سومی رد شو. از پل آلما.

« En marchant, j'entre dans le boulevard Saint-Michel [...] »

(*Ibid.* :48)¹

« Ici, tu prends le bord de la Seine, tu descends. Tu te trouves au longdu jardin des Tulleries. Après c'est le musée du Louvre. Ensuite on passera à côté de Notre Dame et l'île Saint-Louis et on traversera le pont pour retourner au boulevard Saint-Germain. » (*Ibid.* :94)²

« Je traverse le Pont Neuf, j'entre dans l'île de la Cité. Je passe devant le Palais de la Justice et je tourne à gauche. » (*Ibid.* : 330)³

Des endroits touristiquement célèbres aux lieux qui le sont un peu moins, tout est défini par l'emploi répétitif des prépositions de façon à ce que la complexité architecturale de l'espace urbain de Paris, ou du moins une partie, soit reproduite sur le papier.

En outre, les verbes qui sont en rapport avec l'espace, les verbes qui montrent un déplacement dans l'espace sont très nombreux : à titre d'exemple, dans les passages ci-dessus cités, nous pouvons mettre l'accent sur des verbes tels que « marcher », « entrer », « passer », « traverser », « prendre à gauche ». Ce qui nous permet de dire que l'aspect visuel de la description est fortement respecté par l'auteur, dans ce roman. D'ailleurs, dans ces passages de description-plan le texte se donne à une certaine objectivité référentielle, car en comparant les informations données dans le texte et le plan de la ville de Paris, nous nous rendons compte sans aucune difficultés que les données se superposent parfaitement.

La description de Paris, une vision romantique ?

A côté de ce regard objectif sur Paris, le descripteur de *Soraya dans le coma* décrit la ville d'une façon plus introvertie, personnelle et « subjective ». Autrement dit, la description de Paris peut également être qualifiée

۱- قدم زنان وارد بولوار سن میشل می شوم [...].

۲- از همینجا لب ساحل می اندازیم پایین. اینجا در طول ژاردن تویلری به. بعدش هم موزه لوور.

۳- از پل نوف می گذرم، وارد ایل دو لاسینته می شوم. از حاشیه جلوی پاله دو ژوستیس می آیم طرف چپ.

d'« *expressive* » (ADAM, 1989 :16) dans le sens où les paysages parisiens mettent en scène « l'état d'âme », les sentiments et les émotions des actants.

L'exemple le plus éloquent que nous pouvons choisir dans ce roman c'est le Paris de la nuit et les paysages nocturnes qui sont particulièrement éblouissants. Les bâtiments, les rues et les avenues sont pleins de lampes brillantes qui étincellent :

« Et l'église et l'île [de la cité] sont magnifiquement claires et lumineuses. » (*Ibid.* :107)¹

« De l'autre côté de l'eau, Notre- Dame de Paris, avec toutes ses lumières et éclairages attire l'attention des touristes. » (*Ibid.* : 87)²

Paris nocturne et cette ambiance de rêve doit beaucoup à la description faite de la Seine et de ses bateaux :

« La rivière aussi oscille et coule avec ses petits vagues. Les lampes électriques brillent. » (*Ibid.* :94)³

« Les bateaux de loisir, blancs et lumineux glissent et avancent sur l'eau. » (*Ibid.* :87-88)⁴

Le point commun de ces exemples c'est la place occupé par « la lumière ». Il n'est pas difficile d'en relever tout un champ lexical : « lampes électriques », « illumination », « lumière », « lumineuses », « briller », etc. Avec tout cela, nous sommes au beau milieu d'un spectacle visuel. Par ailleurs, ce thème de lumière côtoyé par « bateau », « rivière », « eau de la Seine qui passe » et « la nuit » fait écho au romantisme et aux fameuses scènes où l'espace extérieur devient le miroir de l'âme et en dépeint les sentiments et émotions. Ce jeu de lumières devient ainsi une scène de description « expressive » : c'est en effet Jalâl qui est épris de Leïla, un

۱- هم کلیسا هم جزیره بطور شگرفی روشن و نورانی‌اند.

۲- عمارت کلیسای نتردام دویاری با زرق و برق به نفع توریست‌های پاریس نور باران است.

۳- رودخانه هم با موج‌های ریزش می‌لغزد و روان است. چراغ‌های الکتریکی می‌درخشند.

۴- قایق‌های تفریحی سفید لوکس نیز، با نور و لمعان بر آب می‌غلطند و پس و پیش می‌روند.

amour qui n'est pas exprimé par les mots d'amour mais grâce à l'image de la ville de Paris que le texte dépeint.

Description de Paris, une vision balzacienne ?

Si nous mettons en parallèle la description de Paris et le récit dans le roman *Soraya dans le coma*, nous sommes amenés à dire que la description de Paris est également « *représentative* » (ADAM, 1989 :25) parce que les paysages fournissent des détails sans lesquels la narration semblerait mutilée ; en d'autres termes, dans ce roman nous sommes témoins d'une sorte de description qu'un Roland Barthes aurait qualifiée « *d'indicielle* » (BARTHE, 1981 : 14-15) qui est en parfaite relation avec les passages narratifs, elle marche côte à côte avec ces passages et parfois même elle les anticipe.

Des exemples ne manquent pas pour cette harmonie description / narration dans le roman:

« Le bâtiment central de l'hôpital est comme une église ou un château très ancien- avec ce dôme de couleur foncée de style gothique-, le bâtiment, sous la pluie et le clair-obscur des lampes électriques qui l'illuminent obliquement, ressemble plutôt à un bâtiment présenté dans les films d'horreur d'Alfred Hitchcock qu'à un hôpital. »
(FASIH, 1389/2010:41)¹

Avec cette longue description, ce bâtiment est présenté en tant qu'un des espaces –centre du roman, ce qui veut dire que ce bâtiment sera présent tout au long de l'histoire ; en ce qui concerne l'anticipation de la description sur la narration, nous devons préciser que les couleurs et les formes décrites annoncent d'une certaine manière la fin de l'histoire et le fait que Soraya ne va jamais sortir du coma : la couleur foncée du dôme, l'allusion faite à

۱- ساختمان اصلی بیمارستان مثل کلیسا یا قصر عتیقه است- با گنبد تیره رنگ- سبک گوتیک، که در زیر باران و سایه روشن نور الکتریکی که غیرمستقیم به آن می‌تابد بیشتر شبیه ساختمانی در فیلم‌های پر هیجان آلفرد هیچکاک است تا یک بیمارستان.

l'église et l'évocation intertextuelle de l'atmosphère hitchcockienne, demeurent des détails qui ne sont pas de bon augure. Cette ambiance forme un horizon d'attente chez le lecteur et le roman ne cherche nullement à le briser ; ce premier indice, et ceux qui viendront par la suite, suggèrent un dénouement auquel nous devons nous attendre : la mort de Soraya. Dans ce sens, il faudrait déduire que la description de l'espace de la ville, au sens large du terme, devance la narration dans ce roman. De surcroît, cette allusion aux films d'Alfred Hitchcock dévoile les sentiments de l'actant ; c'est cette ambiance qui dénote l'inquiétude extrême et la peur que ressent l'actant au sujet de l'état de santé de Soraya.

Pour mieux illustrer nos propos, nous pouvons également évoquer l'atmosphère qui règne dans Paris, une atmosphère qui influence l'image de la ville dans le roman. L'auteur de *Soraya dans le coma* a opté pour un cadre automnal : le Paris de *Soraya dans le coma* est situé, symboliquement, dans le cadre d'un automne venteux, pluvieux, et froid.

« A l'extérieur de la fenêtre aussi, la pluie devient de plus en plus forte pour se heurter les vitres. » (*Ibid.* :43)¹

Nous allons qualifier cet automne de « symbolique » et cela à cause de la connotation connue de cette saison ; si nous considérons le printemps et l'hiver comme deux extrémités, dont l'une symbolise la (re)naissance et l'autre la mort, l'automne sera l'avant-dernière étape, celle avant la mort. Ce qui nous renvoie à l'état de Soraya, plongée dans le coma, à deux doigts de la mort. Là, nous sommes témoins de la pleine harmonie entre la description et la narration. Le champ lexical utilisé pour dépeindre les scènes automnales, loin de toute ambiguïté, jeux de mots ou métaphores très particuliers, suggère l'idée d'un automne avec tout ce que nous connaissons de cette saison.

« Le matin quand je me réveille, le ciel de Paris est toujours

۱- بیرون پنجره هم باران حالا شدت گرفته و به پنجره می خورد.

nuageux et voilé; et la rue Monsieur-le-Prince sans air. De l'autre côté de la fenêtre la cime des arbres dénudés tremble dans le vent.»
(*Ibid.* :47)¹

Un des éléments des paysages automnaux est peut-être le jeu de lumières issu des reflets du soleil qui cherche à se faire voir à travers le ciel nuageux. Une grande partie de la charge de l'image automnale de ce roman repose sur ces scènes de pénombre :

« Le ciel est entre chien et loup que je sors. Il fait froid et le vent tranchant de la fin d'automne de Paris me frappe le visage. (*Ibid.* : 38)²

« Le matin quand je me réveille, le ciel de Paris est toujours nuageux et voilé. » (*Ibid.* :47)³

« Le ciel est toujours nuageux et sans air. » (*Ibid.* :49)⁴

Ce qui semble être particulièrement remarquable dans ces passages cités, qui coïncident avec l'arrivée récente du protagoniste à la ville de Paris, c'est leur côté « expressionniste » ; ces paysages peignent à la manière des peintres expressionnistes⁵ une image que nous pouvons qualifier de picturale : la lumière tamisée du soleil automnal et les nuages couvrant le ciel de Paris. Ces clair-obscur mettent en scène une sorte de situation médiane sur le plan de la description : entre lumière et obscurité.

Le carré sémiotique de Greimas (cité par J. Courtès, 1991 : 137) peut nous servir à expliquer cette situation intermédiaire entre l'opposition évidente de « la lumière » et de « l'obscurité » :

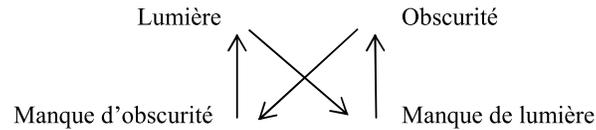
۱- صبح که از خواب بیدار می‌شوم هوای پاریس هنوز ابری و گرفته است و خیابان مسیولوپرنس خفه. پشت پنجره‌ام نوک درخت‌های برهنه در باد می‌لرزند.

۲- تنگ غروب است که می‌آیم بیرون. هوا سرد است و باد تیز آخر پاییزی پاریس توی صورتم می‌خورد.

۳- صبح که از خواب بیدار می‌شوم هوای پاریس هنوز ابری و گرفته است.

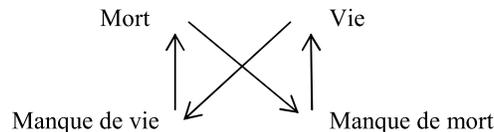
۴- هوا هنوز ابری و خفه است.

5- Mouvement de peinture insistant sur les effets de lumière sur les paysages naturels.



Le paysage met en scène le manque de l'obscurité mais également le manque de lumière. Ce que le carré nous révèle concernant la description du paysage c'est la présence d'une zone qui se définit tout autant par le manque d'obscurité que par celui de lumière. En d'autres termes, le discours descriptif reste dans une situation intermédiaire qui pourrait, à chaque instant se transformer en lumière ou en obscurité. Ainsi pouvons-nous parler de la précarité de cette situation dans le sens où le changement paraît éventuel, et pourtant le cheminement de la situation vers une dégradation ou une amélioration est une question qui reste sans réponse. De la sorte dans cette zone d'éclipse, il existe une sorte d'inertie ou de non-dynamisme, voire une suspension.

Par ailleurs, la même zone d'attente caractérise l'état de Soraya sur le plan narratif. Soraya est plongé dans le coma, ce qui donne dans le carré le schéma suivant:



Soraya se retrouve, elle aussi, sur la même zone intermédiaire, c'est-à-dire, entre la vie et la mort, aussi proche de l'une que de l'autre. Nous pouvons donc en déduire que la description du paysage va de pair avec la narration, « la pause descriptive » déclenche une sorte de « pause narrative » au moins en ce qui concerne le parcours narratif de Soraya. De surcroît, au niveau actantiel, l'inertie touche également l'actant sujet, c'est-à-dire Jalâl, car il est incapable de faire quoi que ce soit pour mener Soraya à la vie. Par conséquent, le non-dynamisme du paysage influence l'évolution de la

narration et empêche le parcours narratif d'avancer.

Mais contradictoirement cette même suspension devient le moteur de l'histoire : du point de vue narratif, Jalâl se trouve devant deux solutions. Il pourrait supporter de piétiner dans la zone de l'éclipse ou essayer de reculer car avancer ne semble pas possible. Le roman met en scène un recul auquel nous assistons par le biais d'un flash-back ; le recul s'avère donc d'ordre temporel : Jalâl se met à se souvenir de son pays et de la guerre qu'il a abandonnée pour venir à Paris. Le rôle de la description du paysage pour présenter ce recul paraît révélateur :

« De la longue fenêtre en verre, se voit uniquement la cime des arbres avec le peu de feuilles restant du ravage automnal. Le Soleil a, tout à coup, déchiré les couches des nuages, sa lumière restant éblouissante. » (*Ibid.* :52)¹

Cette modification rapide dans les conditions du paysage, du manque binaire de lumière/ obscurité en lumière « éblouissante », sert de déclencheur à des souvenirs amers et à des images du passé. Ce passage est en effet une sorte de porte pour entrer dans un flash-back sur une scène de la guerre Iran-Irak que l'auteur a vécue ; la technique utilisée pour mettre en scène ce flash-back est très visuelle dans le sens où l'auteur, tel un cinéaste, se sert de l'éclairage soudain du soleil dans le passage cité pour donner de la lumière à une scène du passé qui se passe contradictoirement pendant la nuit et dans l'obscurité:

« Le sol de la salle « OPD » est sale et terne ce soir (...) l'électricité est en panne mais un générateur de 480 watts a illuminé la pharmacie et les salles de ce côté. Le côté des fenêtres c'est sombre. » (*Ibid.*:52-53)²

۱- از پنجره دراز شیشه‌ای، فقط نوک درخت‌ها با اندک برگ‌های باقی‌مانده خزان‌زده پیداست. خورشید ناگهان لابلای ابرها را شکافته است و درخششی زنده دارد.

۲- کف سالن «او پی دی» امشب چرک و کدر است (...). برق نیست، ولی یک ژنراتور ۴۸۰ وات و دواخانه و اتاق‌های این سمت را روشن می‌کند. سمت پنجره‌ها تاریک است.

Cet exemple nous montre comment la description du paysage (urbain) pourrait se transformer en une sorte de technique afin de mettre en relation deux cadres temporels bien distincts, le passé et le présent, et deux cadres spatiaux différents, un hôpital à Paris, en France et un autre hôpital à Abadan, en Iran. La « réminiscence » doit en effet au paysage et le changement qui s'est introduit au sein de ce paysage-là.

Ainsi naît l'idée que dans ce roman, la description de la ville dans le sens général du terme n'a pas pour fonction première de donner à voir ; et tout comme la description balzacienne (nous pensons évidemment à la fameuse pension Vauquer) la nécessité de la description de la ville est qu'elle contient en germe les éléments du drame.

Le temps et la description de Paris

La description de Paris dans *Soraya dans le coma*, nous l'avons vu, s'avère très proche de la narration ; cette inféodation entre la description et la narration dans ce roman nous autorise à établir une relation entre le temps, notion traditionnellement attachée à la narration, et la description de l'espace parisien dans *Soraya dans le coma*.

En jetant un coup d'œil rapide sur tous les extraits de ce roman cités tout au long de notre analyse, nous nous rendons facilement compte que le temps verbal utilisé pour les descriptions de Paris est marqué par la prédominance du présent de l'indicatif. En fait, Paris est décrit au présent dans ce roman :

« Le matin quand je me réveille, le ciel de Paris est toujours nuageux et voilé; et la rue Monsieur-le-Prince sans air. De l'autre côté de la fenêtre la cime des arbres dénudés tremble dans le vent. Je ne vois rien d'autre de la situation du paysage. » (*Ibid.*:47)¹

« A l'extérieur de la fenêtre dans l'air froid de l'aurore, la rue Monsieur-le-Prince est calme sous la décoration des fêtes de Noël. »

۱- صبح که از خواب بیدار می‌شوم هوای پاریس هنوز ابری و گرفته است و خیابان مسیو لوپرنس خفه. پشت پنجره‌ام نوک درخت‌های برهنه در باد می‌لرزند. چیز دیگری از حال و اوضاع منظره نمی‌بینم.

(*Ibid.* :179)¹

« Je traverse le Pont Neuf, j'entre dans l'Ile de la Cité, je passe devant le Palais de la justice et je tourne à gauche. Partout est vide et silencieux. » (*Ibid.* :330)²

Ce présent éternel qui dessine Paris efface le temps de l'écriture et donne un côté immédiat aux descriptions ; le temps verbal utilisé pour faire les descriptions³ dans ce roman semble répondre à une exigence formelle : le lecteur découvre Paris pas à pas avec le personnage central ; Jalâl marche et décrit tout ce qu'il perçoit à l'aide des sensations diverses et partage simultanément cette expérience avec le lecteur. En d'autres termes, ce présent fait du lecteur un explorateur de Paris.

Finalement, nous pouvons dire que la description que met en scène ce roman est en parfaite harmonie avec la narration car elle en assume une partie importante et voilà pourquoi à côté de la narration, la description reste un des éléments essentiels de ce roman.

Conclusion

Tout au long de cette brève analyse sur le rôle que peut avoir la description de Paris dans l'univers romanesque du roman *Soraya dans le coma*, nous nous en sommes tenus à cette idée que le paysage, urbain en ce qui nous concerne, en tant qu'objet, ne renvoie pas à lui-même mais à la subjectivité de l'écrivain et l'image que ce dernier a de Paris. En d'autres termes la ville, en tant que réalité objective, dispose d'une certaine autonomie référentielle lorsqu'il s'agit des guides touristiques ou des plans de ville; et pourtant, les paysages littéraires sont rarement superposables avec ces guides et plans car en littérature la ville, avec tout ce

۱- بیرون از پنجره، در هوای سرد سحری، خیابان مسیو لوپرنس با چراغانی نونال آرام است.
۲- از پل نوف می‌گذرم، وارد ایل دو لاسیته می‌شوم. از حاشیه جلوی پاله دو ژوستیس می‌آیم طرف چپ. همه جا خالی و ساکت است.

3- Le temps de la narration aussi est, en grande partie, le présent de narration, dans ce roman.

qu'elle comporte d'images et de paysages, penche certes du côté de la réalité mais cette réalité doit être considérée comme subjective.

« La réalité est devenue « un mot pluriel ». Et la réalité qui est visée ici est bien la réalité « objective » (...). Dans ce contexte devenu –ou rendu- mouvant, le rôle des arts qui sont susceptibles d'entretenir avec le monde une relation mimétique, revêt une importance nouvelle. »
(WESTPHAL, 2004 :12-13)

Ainsi avons-nous tâché de voir comment cette subjectivité est en jeu dans ce roman afin de mettre en scène les images de « cette réalité objective » tout en créant un paysage parisien, ce qui montre le côté pluriel et subjectif de la réalité. Cependant cette image parisienne propre à ce monde romanesque, est une image qui fonctionne avec - et non pas à part -la narration pour mettre en scène un univers romanesque qui ressemble à une sorte de mosaïque composée, certes de différentes parties, mais de parties qui doivent être cohérentes pour que le tableau final du roman soit impeccablement achevé.

Et cette réalité intérieure charriée par et à travers un monde romanesque fait de la ville non seulement le décor de l'intrigue, le cadre de l'histoire ou comme le considère Ricard « *le décor romanesque* » (RICARD, 1972 : 360) mais la rend également porteuse des indices, des signes et des points de référence qui la dessinent et reflètent la réalité intérieure d'un auteur.

« Une ville, serait-elle nommée Paris ou Rome, devient dans un roman une construction de mots, qui s'accompagne donc d'une interprétation. La description recrée le lieu nommé, au même titre qu'une peinture ; ce n'est donc pas la fidélité à ce que couvre, topographiquement, le nom qui importe, mais l'organisation de texte. » (ROUDAULT, 1990 : 23)

Bibliographie

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, 1989, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.

- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit » in *L'analyse structurale du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1981.
- COURTES Joseph, 1991, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, coll. Supérieur.
- FASIH Ismaël, 1389 /2010, *Soraya dans le coma*, Téhéran, Zehn Aviz.
- GENNETTE Gérard, 1969, *Figures II*, Paris, Seuil.
- HAMON Philippe, 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur.
- HAMON Philippe, 1972, « Qu'est-ce qu'une description? », coll. *Poétique* 12, p. 465-485.
- REY Pierre-Louis, 1992, *Le Roman*, Paris, Hachette supérieur.
- RICARD François, 1972, « Le décor romanesque » in *Etudes française*, vol 8, n° 4, p. 343-362.
- ROUDAULT Jean, 1990, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. Brèves.
- WESTPHAL B., 2004, *La géocritique, réel, fiction, espace*, Les Editions de minuit, Paris.