



Étude Sémiotique du Silence dans l'Espace à Travers *l'Absence de Solouch* et *Désert**

Mina ALAEI**/Ali ABBASI***

Résumé— La sémiotique est une méthode qui fournit une analyse exhaustive des différentes manières de la construction et de la saisie du sens. Et la sémiotique de l'espace se penche sur l'étude des configurations spatiales dans le discours et relève les effets de sens dont elles sont l'origine. Mahmoud Dowlatâbâdi est un auteur réaliste contemporain iranien dont l'œuvre couronne l'espace, non plus comme un simple décor mais en tant qu'une instance productrice du sens. En plus, *l'Absence de Solouch* est une vaste étendue où résonne le silence, surtout à travers les hétérotopies. Jean-Marie Gustave Le Clézio, l'auteur contemporain français, répand la voix du silence dans toute son œuvre et dans *Désert*, le silence se présente plutôt comme le fruit de l'étendue de l'espace. Basée sur les théories de la sémiotique de l'espace, la présente recherche a pour objectif de montrer comment l'espace se libère de sa nature référentielle pour pouvoir signifier et comment le silence se crée à travers les formes spatiales. Dans ce dessein, l'étude de certains éléments dont les couleurs, l'ensemble du bestiaire et le vent nous paraîtra inévitable.

Mots-clés— Dowlatâbâdi, Le Clézio, la sémiotique de l'espace, le silence, l'hétérotopie, *l'Absence de Solouch*, *Désert*.

*Date de réception : 2018/02/08

Date d'approbation : 2018/08/14

**Doctorante en littérature française, Université Shahid Beheshti, Iran, (auteur responsable), E-mail : Alaei.101_mina@yahoo.com

***Professeur, Université Shahid Beheshti, Iran, E-mail : ali_abasi2001@yahoo.com

I. INTRODUCTION

La sémiotique est conçue comme une méthode visant à étudier l'appréhension et la saisie du sens dans un parcours continu, comme un processus en devenir (Bertrand, 2000, p. 11). En effet, elle prend en considération les articulations du discours comme « un tout de signification » (Fontanille, 1999, p. 1).

La sémiotique de l'espace met l'accent sur l'instance spatiale en tant qu'un principe organisateur du texte, autour duquel se forment un certain nombre d'éléments non-spatiaux tels que l'identité des personnages. S'attachant à la description, désormais supérieure par rapport à la narration, l'espace tend à signifier et à être prépondérant dans le parcours axiologique du discours.

Né en 1940, J. M. –G. Le Clézio est un auteur contemporain français pour qui compte l'oralité des cultures dont il a eu l'occasion de connaître de près dès l'enfance. Étant donné l'impossibilité de la communication par le biais du langage, à laquelle se heurte le XX^e siècle, on trouve dans l'œuvre leclézienne « une lutte continue contre les mots, système inefficace de communication » (Holzberg, 1981, p. 9). Dans cette condition où la parole semble être discréditée, l'auteur se voit obligé de recourir au silence. À travers *Désert*, le silence se donne à voir dans une vaste étendue tellurique et se présente plutôt comme marque de quiétude.

Né en 1919 (1940), Mahmoud Dowlatâbâdi est connu par un style brillamment formé qui se caractérise par le néologisme et un langage largement distingué. S'étant enracinée dans une longue tradition mystique persane, l'œuvre dowlatâbâdienne est couronnée d'un silence hautement éloquent. Ce qui importe pour nous, c'est la formation du silence dans les formes spatiales dominant ce roman réaliste.

L'évident c'est que, outre un simple cadre qui se met à la disposition de la pure description, l'espace dans les romans de notre corpus est un discours qui contribue à la constitution de la signification. En ce qui nous concerne, il devient le cadre convenable à la formation du silence.

Fondée sur les théories de la sémiotique de l'espace et la sémiotique tensive, cette étude se penche sur l'analyse de l'espace en tant qu'une instance qui contribue à la formation du silence dans les romans en question. Dans cet objectif, il nous est indispensable de nous référer à l'examen de la lumière, des couleurs et du bestiaire chez les deux auteurs donnés, pour voir si le silence se rattache au système axiologique du discours et si son processus de formation et d'appréhension est différent chez Le Clézio et Dowlatâbâdi.

II. ESPACE LITTÉRAIRE : POUR UNE ÉTUDE SÉMIOTIQUE DE L'ESPACE

La question de l'espace commence à se faire jour dès le moment où « le continuum spatial » (Lotman, 1973, p. 323) devient perceptiblement saillant et où l'espace, muant son caractère discret, cesse de jouer un rôle purement référentiel et décoratif. Avant l'ère réaliste, ce qui comptait le plus c'était la narration. Cependant, une transition considérable s'est effectuée depuis le « nouveau réalisme » : la puissance de la description monte au détriment de celle de la narration. Cette expansion de la description est considérée par Lukács comme un symptôme du « flot sans cesse montant de la prose capitaliste du monde » (Lukács, 1974, p. 128). Supplantant l'action des personnages, la description des choses et des états est à l'origine du roman moderne, réaliste. De même, on pourrait dire que jadis, dans le roman traditionnellement admis, les éléments figuratifs étaient étroitement associés aux actions des personnages et contribuaient même à leur destin, alors que maintenant,

« La description se sépare de l'action, elle devient autonome et vaut pour elle-même, les acteurs ne sont plus concernés par le tableau ainsi dressé, ils en sont spectateurs, à l'arrêt. C'est alors que le lien s'établit à un autre niveau, symbolique, qu'il est susceptible de constituer et d'engendrer [...] » (Bertrand, 2009, p. 6).

À la suite de cette glorieuse transition, l'élément le plus important qui trouve un statut remarquable, c'est l'espace. En plus, « l'espace littéraire est un ensemble d'objets homogènes [...] entre lesquels il y a des relations, semblables aux relations spatiales habituelles qui existent dans le monde naturel (la continuité, la distance, etc.) » (Lotman, 1973, p. 310). Sous forme d'une sémiotique de l'espace appliquée au texte littéraire, il devient indispensable de porter une attention considérable aux relations entre les catégories spatiales et les articuler d'une façon strictement structurale : « d'après leurs relations topologiques, *proche vs lointain*, comme le propose Lotman, et d'après leurs propriétés spatiales, [...] *horizontalité vs verticalité* par exemple » (Navarette, 2013, p. 18).

Chez nos deux auteurs, l'espace devient un discours qui contribue non seulement à la formation du sens, mais aussi à l'élaboration de certains caractères chez les personnages. Cela nous mène à nous pencher sur une étude sémiotique du silence dans l'espace à travers *L'Absence de Solouch* de Mahmoud Dowlatâbâdi et *Désert* de Le Clézio :

III. L'ABSENCE DE SOLOUCH, ÉPOPÉE DE LA MISÈRE ET DE LA NOIRCEUR

L'Absence de Solouch (1959/1980), le premier roman de Mahmoud Dowlatâbâdi, se déroule dans un village désertique dont la plupart des

habitants sont confrontés catastrophiquement à la pauvreté et aux problèmes qu'elle engendre. Sémiotiquement parlant, *l'Absence de Solouch* commence par une absence, un manque et une disjonction : « une fois que Mergan se leva, Solouch n'était pas là » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 7). De même, ce manque ne cesse de continuer comme une « succession de dégradation » (Courtés, 1991, p. 98), brisant ainsi la narration traditionnellement conçue et les règles du schéma narratif canonique. Ce roman renferme des isotopies thématiques (économique, sociale et même politique) qui engendrent parfois des crises.

L'espace est, tout le monde sait, partout présent dans un roman « réaliste » (Bertrand, 1985, p. 77). Suivant l'avis de Bertrand à propos de *Germinal* de Zola, on peut dire qu'en tant qu'un roman purement réaliste, *l'Absence de Solouch* est,

« Un grand roman de l'espace », par son exploitation combinée de l'étendue et de la profondeur, ou de l'horizontalité et de la verticalité, d'un monde d'en haut et d'un monde en bas ; par le rôle qu'y jouent les parcours des individus et des foules ; enfin par son sujet même, qui est l'histoire d'une révolution – provisoirement avortée – de l'espace social » (*Ibid.*, p. 10).

De même chez Dowlatabâdi, « [...] l'identité du personnage s'est littéralement fondue dans l'identité du lieu, [...] il reçoit d'elle toutes ses déterminations, [...] il est décrit par le lieu et ce qui l'occupe, [...] il est le produit de ses perceptions » (Bertrand, 2009, p. 6). En guise d'exemple évocateur, on peut citer cette partie de *l'Absence de Solouch* :

« Les ruelles étaient toujours désertes. On dirait que personne n'avait l'intention de sortir de chez soi. [...] Mais les murs et les ruelles, les portes et les sites délabrés étaient si déserts et seuls qu'ils ne laissaient vivre aucune lueur d'espérance dans le cœur de Mergan » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 18).

Outre la description qui remporte sur la narration et la fait avancer en quelque sorte, ici la configuration spatiale détermine les états d'âme de l'actant, comme le prouve l'avis de Bertrand sur ce point : « [la description] rend possible l'établissement de catégories ordonnatrices, support symbolique et topique du dispositif romanesque dans son ensemble » (Bertrand, 2009, p. 7). Non seulement la solitude des ruelles se traduit en celle de l'actant et la renforce, si l'on peut dire, mais aussi la narrativité est absorbée par la description spatiale. De plus, de tels exemples sont à analyser du point de vue de la phénoménologie du lieu. Ainsi, « la visée d'espace fait corps avec le corps vivant » (*Ibid.*). Bertrand appelle le lieu du corporel, « le lieu d'être » (*Ibid.*). De tels exemples pullulent chez Dowlatabâdi : « on dirait que les habitants de Zamindj s'étaient cachés dans une couche de glace sèche. C'était seul le froid sec, tenace et interminable

qui remplissait les ruelles obliques de Zamindj » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 8). Dans cet exemple, non seulement la description topographique va dans le même sens que l'état d'âme des sujets, mais aussi le froid des relations humaines vient se confondre avec celui des espaces. En plus, la ténacité, caractère le plus souvent humain, s'est attribué à l'espace : « c'est ainsi que ce qui rentre dans la composition du sujet entre dans la composition de l'espace » (Bertrand, 2009, p. 9). Un autre exemple vient marquer de son sceau ce que nous venons de dire :

« Ali Ganav s'arrêta à côté du cimetière. Sous une couche de neige, les tombeaux s'étaient blottis et semblaient plus silencieux. [...] L'homme et la femme se mirent à travailler. Dans les alentours, partout était blanc et froid. Froid et silencieux. Excepté ces deux, Mergan et Ali Ganav, qui s'étaient penchés sur le sol humide et creusaient la terre et versaient du sol sur les bords enneigés du tombeau, il n'y avait personne » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 168).

Ici, l'espace contribue à la formation du sens, en laissant sa coquille de simple décor. Cet espace dirige et contrôle une partie du discours et se trouve teinté d'une allure sémantico-symbolique. Les tombeaux sont blottis sous la neige et semblent plus silencieux, justement comme Ali et Mergan qui côtoient le cimetière. Dans cette perspective, « l'espace est une instance au sens où nous l'entendons, non une instance de parole, mais une instance d'usage, et même un garant d'usage » (Bertrand, 2009, p. 9).

En outre, cet exemple est tout à fait analysable selon le concept d'hétérotopie présenté et développé par Michel Foucault. Selon lui, l'espace est par nature composé de relations et d'emplacements, le plus souvent contradictoires. Il définit ainsi les hétérotopies :

« Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels [...] que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault, 1984, p. 47).

Bien que selon ce philosophe, toutes les cultures du monde soient censées avoir des hétérotopies, celles-ci n'étant pas universelles, elles prennent des formes variées (*Ibid.*). La méthode foucauldienne consiste en six principes sur ce propos dont l'un repose sur le fait qu'au cours de l'histoire,

« Une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister ; en effet,

chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle il se trouve avoir un fonctionnement ou un autre » (*Ibid.*, p. 48).

Comme l'exemple de cette forme d'hétérotopie, Foucault propose le cimetière, une ville autre à l'intérieur de la ville qui est peuplée de morts. C'est un espace où l'altérité prend un sens radical (Brossat, 2011, p. 123). À côté de la ville, bruyante, surpeuplée, colorée et côtoyée de gens, le cimetière semble marqué par une « inversion de tous les signes courants de la vie urbaine : le silence y règne [...], les vivants y sont rares et s'ils parlent, c'est à voix basse, leurs mouvements sont lents et mesurés [...] » (*Ibid.*, p. 122). Cette autre ville est pourtant détachée de la ville par les murs. Bien qu'il s'agisse d'un autre lieu par rapport aux autres espaces ordinaires, le cimetière est en liaison avec les emplacements de la cité ou la société, puisque chaque individu y trouve des proches ainsi que sa noire demeure. C'est un lieu de solitude, « une anti-société » (*Ibid.*, p. 123) ou « un *topos* insolite » (*Ibid.*, p. 125) où « un espace est assigné à un corps, celui du tombeau » (*Ibid.*, p. 126). Cette extraterritorialité est conséquemment soulignée d'une multitude de différences, y compris le mort et le vivant.

Dans l'exemple ci-dessus cité, le cimetière, cette hétérotopie chère à Dowlatâbâdi, est marqué de froid et de silence. Dans d'autres parties de ce roman, d'autres adjectifs se rattachent au tombeau et au cimetière comme celui de la noirceur et de l'obscurité (Dowlatâbâdi, 1385/2006, p. 281), ou la panique éprouvée devant la mort (*Ibid.*, p. 171). Parfois même, le tombeau devient un symbole pour d'autres espaces, de par ses attributs précédemment soulignés : « la maison était aussi obscure qu'un tombeau » (*Ibid.*, p. 389). Dans cette perspective et suivant notre analyse du cimetière, il sera sans inconvénient de souligner la grande part du serpent dans l'œuvre dowlatâbâdienne comme une panique archétypale. De texte en texte, Dowlatâbâdi n'a pas cessé de manifester son intérêt pour la figure ophidienne. Son œuvre colossale se déroule majoritairement dans le désert et « [...] le serpent est non seulement le vivant naturel du désert mais son totem et comme son incarnation animale. Du désert il a la nudité, la sécheresse, la farouche austérité, la haine de toute autre vie » (Tournier, 1996, p. 82-83). La présence du reptile est réelle et concrète dans certains textes, figurée et allusive dans d'autres, de telle manière que dans certains passages des romans dowlatâbâdiens, nous ne nous rendons compte que du seul lexique attaché à l'image ophidien et pas du serpent lui-même. Le serpent dowlatâbâdien est indéniablement inséparable du tombeau ou du puits. Ceci est analysable sur deux plans, d'abord sémiotique et puis, mythologique. Dans son livre *L'espace et le sens*, Bertrand distingue trois dimensions spatiales : chtonienne, terrienne et aérienne (Bertrand, 1985, p. 158). De ce point de vue, hautement significatif chez nous, le serpent se

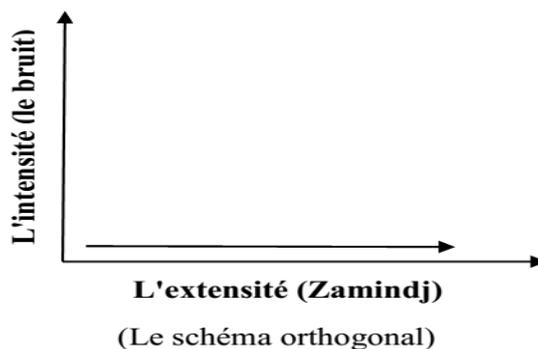
caractérise de l'ensemble de bestiaire appartenant à la dimension terrienne et même chthonienne de l'espace et ainsi, il s'oppose à l'oiseau qui rejoint la dimension aérienne :

« Mergan ne savait pas quoi dire à Ali Ganav. Elle était silencieuse. [...] A perte de vue, les alentours étaient vides et déserts. Zamindj était silencieux, en ruine [...]. Une panique soudaine reprit Mergan. La peur ! [...] Maintenant, Mergan s'était pétrifiée de peur. Elle ne pouvait pas bouger. Elle s'était pétrifiée sous le bouracan de Ganav, à côté du tombeau. Elle sentait que son cœur était sur le point de s'arrêter. Son regard s'était pétrifié sur les grosses mains noirâtres d'Ali Ganav. Ses larges épaules et son essoufflement lors du travail, effrayaient Mergan. Elle souhaitait pouvoir se lever avec une excuse et s'éloigner du cimetière, mais elle ne le pouvait. Elle n'en avait ni le pouvoir ni le courage, ne trouvant aucune force dans ses genoux. Comme si elle était enchantée. Un moineau sous le regard d'un serpent » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 171).

De plus, figure polyvalente, archétypale et symbolique, le serpent joue un rôle fondamental dans la mythologie universelle, ce qui a un trait remarquable à notre étude. Dans l'exemple cité, on assiste aux emprunts au mythe grec de Méduse infernale, ayant une « vision pétrifiante » : « [...] nul ne peut la voir et continuer à vivre » (Léonard-Roques, 2008, p. 113). Ali Ganav dans le tombeau figure le serpent/Méduse infernale, et Mergan, debout au-dessus du tombeau, est le symbole du moineau pétrifié. Elle est en même temps marquée de silence modalisé par /ne pas pouvoir parler/, à cause de la pétrification et de la peur. De plus, l'espace terrien environnant renforce le silence et ceci est analysable du point de vue de la sémiotique tensive.

Présentée et développée par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, la sémiotique tensive se penche sur la tension dans le discours. Le concept de la « tension » ainsi élaboré, donne naissance à la notion de la « valence » (valeur de la valeur) qui prend sens dans la relation entre le sujet et l'objet (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 12). Selon la sémiotique tensive, deux valences sont corrélées : l'intensité qui se trouve liée à la visée, la sensibilité et l'affectivité et l'extensité qui s'attache à la saisie, la quantité, la distance et l'étendue.

Dans ce cas, la faible intensité de bruit est stable dans l'immensité vide du désert. En plus, l'expression « à perte de vue » marque l'éloignement dans l'espace, donc la prospectivité (Bertrand, 1985, p. 95).



Dans ce schéma, l'intensité est faible et constante alors même que l'extensité varie d'une manière croissante (Hébert, 2005, p. 126-127). C'est pourquoi, le règne du silence dure tant qu'un phénomène bruyant ne vient pas le perturber. Dans cette étendue, la dispersion du sujet humain est également nulle, ce qui fait que Zamindj soit désert.

En tant qu'un autre exemple saillant de ce genre, effectivement plus complexe et plus apte à nourrir une réflexion approfondie sur les constructions discursives de la spatialité et du silence, on peut se référer à la fameuse scène où Abbas tombe dans un puits. Sur ce propos, une analyse sémiotique de l'espace s'impose d'emblée. En effet selon Denis Bertrand, nous pouvons distinguer « les deux espaces séparés de la surface et du fond, [...] polarisés autour de la catégorie sémantique de la /verticalité/: haut vs bas » (Bertrand, 1985, p. 142). Par conséquent, on peut dire que le *puits* assure la connexion entre ces deux espaces séparés (*Ibid.*).

En plus, qu'il s'agisse de l'actant individuel ou de l'actant collectif, perçu comme le promoteur « des constructions discursives de la spatialité », « le sujet s'identifie par l'espace qu'il engendre : il est littéralement un effet de l'espace. [...] En d'autres termes, son parcours spatial constitue le support signifiant de son parcours historique et social » (*Ibid.*, p. 151). Sur ce point, l'espace de la surface est chargé, pour Bertrand, d'une axiologie bourgeoise alors que l'espace du fond est caractérisé du « lieu des forces originelles de la terre » (*Ibid.*). Cette opposition est explicitement remarquable dans plusieurs passages de *l'Absence de Solouch*, notamment quand le chameau, signe du système traditionnel, tombe dans le canal souterrain d'eau (Dowlatâbâdi, 1385/2006, p. 407). Puisqu'on ne peut pas l'enlever, on décide de le morceler et ainsi, de le faire sortir. C'est un signe du déclin du système agraire traditionnel. D'un autre côté, le roman met tour à tour en scène la question de la révolution agraire engendrant une grande déficience dans le système traditionnel. Mais depuis le temps où le tracteur tombe en panne et qu'on le laisse à côté du « cimetière », signe de la mort et du déclin, ce nouveau système agraire récemment imposé, se voue prématurément à

l'échec comme le précédent. Soloutch, le puisatier, qui quitte le puits et le village, à savoir le fond et la surface est,

« Le sujet opérateur de cette résolution dialectique de l'antagonisme : il s'institue comme le sujet du savoir, transformateur des oppositions qui articulent la spatialité. [...] il abolit la contradiction apparemment irréductible du bas et du haut, il neutralise les termes oppositifs de la relation binaire [...] » (Bertrand, 1985, p. 158).

En d'autres termes, « en tant que fondateur virtuel de valeurs, de l'un et de l'autre de ces lieux » (*Ibid.*, p. 151), Soloutch, « ce prototype social » (Nasr Esfahani et Cham'ei, 1386/2007, p. 116), en est cependant exclu et ne pouvant les remplacer par un espace nouveau (Bertrand, 1985, p. 151), il se trouve obligé de partir, de s'immigrer et ainsi, une absence, un manque et un vide voile le roman. En effet, ne pouvant pas réconcilier les deux univers terrien et chtonien, « le conflit entre le sujet collectif et l'univers spatial au sein duquel il évolue » (Bertrand, 1985, p. 50), reste ouvert pour toujours.

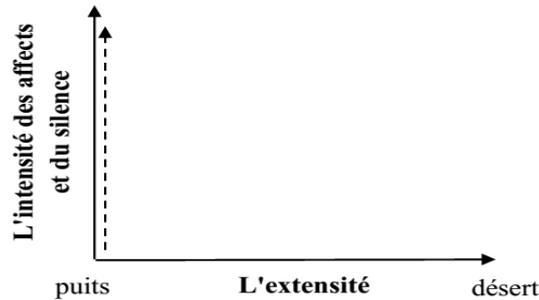
Pour revenir à l'analyse du puits et du silence, il faut rappeler que selon Bertrand, une isotopie ne cesse de nous hanter : chute *vs* ascension (*Ibid.*, p. 142). La récurrence, dans ce roman, de la chute dans le puits marque son vecteur dysphorique (*Ibid.*, p. 150). Effectivement, la chute entraîne toujours un vertige, une « image d'effacement ontique » (Bachelard, 1947, p. 350). Alors dans cet effacement, les compétences cognitives s'abolissent et le sujet se perd (Bertrand, 1985, p. 150). La mobilisation continue s'y arrête : « le vertige s'établit dans la lexicalisation d'un faire cognitif qui interprète le mouvement de la chute de manière discontinue » (*Ibid.*). Chez Dowlatâbâdi notamment, cette immobilisation s'accompagne du silence (Dowlatâbâdi, 1385/2006, p. 286) et Abbas, pris de vertige de la chute et se sentant au seuil de la mort (*Ibid.*, p. 280, 285), n'entend même pas le bruit de sa propre respiration :

« Quelque chose au-delà du silence l'a enchaîné. Ah... même s'il pouvait se sentir respirer, c'était au moins une nouvelle ! Le silence et l'immobilité. Abbas ne voyait pas la nuit passer. Abbas ne voyait plus rien. Il ne sentait rien : la saturation ! Est-ce croyable que terre et ciel s'arrêtent en un instant ? Non ! Le reflet de l'imagination crée parfois ce fantôme chez l'homme. Et c'est à ce même moment que ta liaison avec le monde ne tient qu'à un cheveu » (*Ibid.*, p. 286-287).

Abbas sent même détaché du monde sans s'y appartenir. Il convient de remarquer que la polarisation haut *vs* bas impose une série de bifurcations symétriques desquelles le tableau suivant témoigne (Vaillant, 2002, p. 219) :

Haut/surface	Bas/fond
Monde terrien/aérien (ciel ouvert)	Monde chtonien
Lumineux/jour	Obscure/nuit
Vue	Cécité
Chaud	Froid
Sec	Humide
Connu	Inconnu (manque de compétence cognitive)
Rassurant	Effrayant
Bruit	Silence
Mobilisation	Immobilisation
Euphorie	Dysphorie
Sérénité	Angoisse

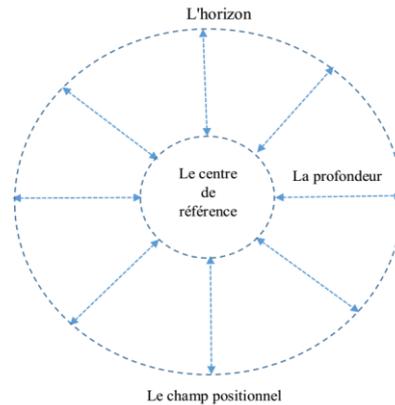
En outre, ce qui détache la surface et le fond et qui nous est indispensable, c'est la question de la tensivité : « le puits ?! On dirait qu'il venait de le sentir. Quel lieu étroit ! » (*Ibid.*, p. 281). Dans cette étendue presque nulle, l'intensité des affects (fantasmes, panique, etc.) et du silence atteint son apogée (*Ibid.*, p. 286).



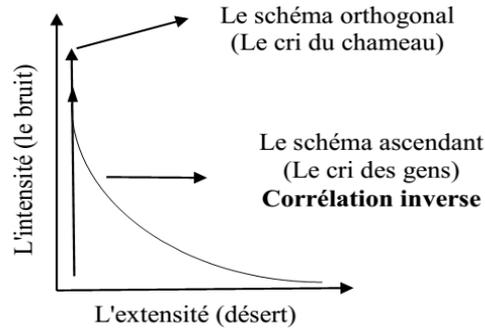
(Le schéma orthogonal)

C'est peut-être cette même tension de la peur, encore une fois répétée, du serpent et de la mort inévitable, qui fait vieillir Abbas : « un vieillard s'est tenu debout devant elle » (*Ibid.*, p. 289).

Sur ce point, il convient de rappeler que le « champ de présence du sujet sentant », ici Abbas, se superpose à l'espace tensif du puits, « superposition progressive visant à une « mise en commun » totale, grâce à laquelle le sujet de la perception peut projeter son propre système de référence spatio-temporelle dans l'espace [du puits en l'occurrence], ou, inversement, intégrer à son propre espace le référentiel de l'espace [du puits] » (Fontanille, 1995, p. 129). En effet, le débrayage énonciatif dont fait preuve la majorité des passages de cette scène marque la profondeur du champ de la présence du sujet sentant/Abbas, ce qui se superpose à la profondeur du puits pour en augmenter l'intensité.



Plus on s'éloigne du centre, plus la profondeur du champ augmente. Le centre de cette présence est marqué par le silence : c'est la présence pure du sujet de la perception, « l'indicible du corps propre, [le] simple pressentiment de la présence » (Fontanille, 1999, p. 94). Dans cette scène du roman, plusieurs phrases marquent le silence du centre du champ et de l'indicible du sujet sentant/Abbas : « quelque chose au-delà du silence l'a enchaîné » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 286) ou bien : « [...] Abbas ne sentit plus rien : aveugle et sourd et muet et engourdi » (*Ibid.*, p. 288). Alors que la surface se remplit de voix des gens qui sont venus le chercher : « le grand cri du chameau ivre dans les bruits proche et lointain du désert. Les bruits proche et lointain du désert dans le grand cri du chameau ivre. [...] L'invasion du bruit. Des gémissements. Des lamentations. Des élégies et des prières. Des larmes. [...] » (*Ibid.*). Deux types de bruits s'imposent alors : celui du grand cri du chameau dont l'intensité est hautement forte du fait de l'extensité nulle. En effet, le chameau est immobile sur l'embouchure du puits et les proches d'Abbas s'en approchent en criant, lamentant et pleurant, donc en faisant du bruit. Dans ce deuxième cas, plus ils s'approchent et plus l'extensité diminue, plus le bruit augmente :



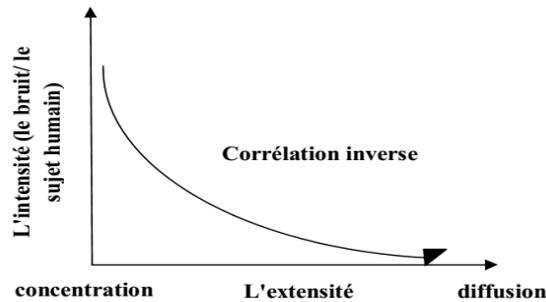
Le point de tangence de la courbe d'avec la ligne droite marque le moment où le bruit du chameau et celui des gens se mêlent et le règne du silence du puits/monde chtonien, touche à sa fin. Cette profondeur du champ positionnel superposée à celle figurative du puits est froide : « le froid glacial de l'âme » (*Ibid.*, p. 287), alors que la surface est marquée de la chaleur : « le soleil. Le soleil de l'enfer pleut sur le désert » (*Ibid.*, p. 289). C'est ainsi que, le puits et le désert se font écho : emblème des deux univers spatiaux, ils en renferment les oppositions figuratives. Ils sont à l'origine des relations conflictuelles entre ces espaces disjoints. Désert et puits sont tous deux des connecteurs, le premier sur le plan de l'horizontalité, le second sur celui de la verticalité. « Pourtant, l'un et l'autre renvoient séparément à un ordre axiologique différent : [le désert] est le vecteur topographique et le symbole des valeurs sociales que le puits, autre aspect de son paradoxe, met en contact permanent avec les forces telluriques » (Bertrand, 1985, p. 156).

Ce qui intervient par la suite dans l'analyse de cette scène, c'est encore la question de l'hétérotopie et celle plus intéressante de l'hétérochronie :

« [Elle] se met à fonctionner [précisément] lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique puisqu'il commence avec une étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie et cette quasi-éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer » (Foucault, 1984, p. 48).

En fait, lorsque les proches d'Abbas viennent le chercher et qu'il les entend crier et pleurer, faute de conscience, il croit les entendre d'un autre monde : « le même monde qu'on racontait. Le jour de la résurrection. Le jour de cinquante mille ans [...] Le soleil de l'enfer brille. Mergan s'est levée du tombeau. Ils sont restés muets » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 288). Et voilà encore le silence « hétérotopique » dû au tombeau, au cimetière et à la mort qui surgit. Un autre point frappant sur ce propos, qui a un trait

prépondérant à notre analyse du silence, c'est la question de la lumière et de l'obscurité. Effectivement, la plupart des scènes où règne le silence sont sombres ou se passent pendant la nuit. Dans cette scène du puits, marquée par le froid, le silence et en somme, la tension extrême des affects dont on a précédemment prélevé les indices, la lumière joue un rôle prodigieusement pertinent. Inutile de faire allusion que dans le cas du puits, la profondeur apparaît « comme une propriété intrinsèque de l'espace perçu » (Fontanille, 1995, p. 132), dont est conscient l'actant observateur/Abbas, et cela d'une manière cognitive. Comme le dit Gilles Deleuze et le reprends Jacques Fontanille, le puits est un « espace creusé » (*Ibid.*, p. 133), obéissant au « 'principe de la ligne en profondeur', qui permet au regard de pénétrer sans obstacle jusqu'à l'arrière-plan, où est disposé en général un centre lumineux destiné à attirer le regard » (*Ibid.*, p. 134). Dans notre cas, au contraire, la direction du regard est certes verticale, mais du bas vers haut, parce que l'observateur/Abbas se trouve en bas et regarde le ciel. Le puits est obscur et silencieux comme un tombeau : « dans les ténèbres du tombeau, rien ne se faisait voir » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 281). En effet, l'ensemble de l'œuvre dowlatabâdienne témoigne d'une myriade d'exemples où le tombeau et le cimetière sont silencieux, froids et sombres : « [...] dans un cimetière froid, avec un plafond gris couvert de nuages [...] » (Dowlatabâdi, 1382/2003, p. 21) ou bien « le cœur est noir comme un tombeau » (*Ibid.*, p. 22). Et ce qui est étonnant à ce propos, c'est la présence presque constante des corbeaux dans les cimetières. Le corbeau est l'« oiseau funeste par excellence » (Benelhadj, 2006, p. 80). C'est en fait un oiseau « évoquant la mort, créant une atmosphère des plus macabres » (*Ibid.*). Le corbeau peut également partager « l'image de l'envol » (*Ibid.*, p. 96), ce qui marque chez Dowlatabâdi le parcours vertical et ascensionnel dont on a déjà parlé. Il quitte le monde terrestre (terrien ou même chthonien) pour aller rejoindre le monde céleste (aérien), ce qui justifie sa figure funeste, signe de la mort et de la figure de l'ascension de l'âme. De plus, il devient analysable chez nous, de par son plumage noir, parfois même noir/gris, la (les) couleur(s) qui dominant l'œuvre dowlatabâdienne : « l'aurore et la neige. La neige et Zamindj endormi. Le cimetière et le tombeau en ruine. Un mur effondré à l'autre côté, un désert étendu à ce côté. Les corbeaux, les corbeaux » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 169). Et c'est un vaste espace, avoisiné du cimetière et dominé par le silence (*Ibid.*, p. 168). Le schéma suivant met en scène le silence et le vide qui règnent dans ce passage :



(Le schéma de la décadence)

En même temps que la tension du bruit se réduit, la concentration des sujets humains se disperse et se diffuse.

Dans les deux exemples cités de *l'Absence de Soloutch*, la fusion entre la dimension spatiale et la dimension cognitive crée une visée dysphorique de telle façon que Mergan ou Abbas se transforment en sujets remarquablement topophobes. En effet, l'obscurité du puits-tombeau et la non-visibilité qui s'en ensuit se rejoignent à l'incertitude et le non-savoir, pour qu'enfin, l'espace devienne négatif et que le sujet ait tendance à s'y échapper (Bertrand, 1985, p. 124).

Cependant, « au-dessus de lui, [Abbas] pouvait voir un champ étroit du ciel. Un champ étroit et arrondi, avec les étoiles blanches du désert » (Dowlatabâdi, 1385/2006, p. 281). Cette lumière n'est pas constante, car le chameau, s'étant posé dans la dimension terrienne de l'espace, donc en position de médiateur entre la dimension chthonienne et aérienne, ne laisse pas, de temps en temps, voir la lumière : « vu du côté de la nuque du chameau, le puits s'éclaircit de plus en plus. [...] Le jour pointe » (*Ibid.*, p. 287). L'évident c'est que quand le chameau est immobile sur l'embouchure du puits, celui-ci est sombre mais quand il bouge, Abbas peut voir la lumière à travers son corps. Effectivement,

« Toutes ces propriétés plastiques sont elles-mêmes réductibles à des traits lumineux et kinésiques : le sombre et le clair, l'immobile et le mobile suffiraient en effet pour en faire la description. La lumière et le mouvement constituent donc le contenu de l'isotopie thématique minimale recherchée » (Fontanille, 1995, p. 128).

Dans ce cas, on peut même parler de la conjonction et de la disjonction. En l'absence du chameau ou bien en l'absence de tout mouvement de sa part, Abbas se trouve dans un état conjonctif avec l'objet de valeur qu'est la lumière. On peut finalement franchir le pas pour déclarer que les constructions figuratives et concrètes du discours garantissent, en fait, en

profondeur, les structures élémentaires abstraites qui constituent la trame sémantique du texte. Ainsi, les oppositions binaires déjà présentées dans le tableau, telles que lumière/obscurité, chaleur/froid, haut/bas, et en ce qui nous concerne, bruit/silence, témoignent de l'opposition isotopique fondamentale qui est sous-jacent dans les profondeurs du parcours génératif, à savoir *vie/mort* (Fontanille, 1999, p. 4). L'analyse de cette scène du puits nous pousse à conclure que Abbas a un penchement majeur pour le côté euphorique de cette opposition qu'est la vie, parce que, du fond du puits, il a toujours un regard vertical ascensionnel (Bertrand, 1985, p. 86).

Par la suite, dans le dessein de chercher les divergences et les convergences, notre étude se concentrera sur l'analyse du silence dans l'espace désertique, dans *Désert* de Le Clézio :

IV. *DÉSERT*, UNE MISE EN SCÈNE DU SILENCE ET DU DÉSERT

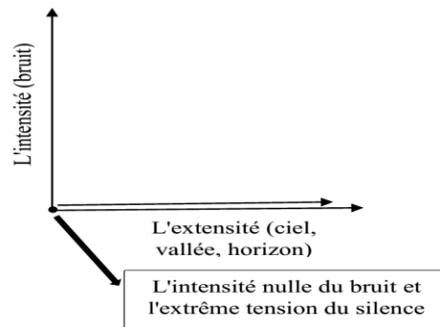
Désert (1980) s'ouvre et se clôt sur le récit de Nour et des nomades qui s'échappent vers une terre promise par Ma el Aïnine. Narrée en alternance, l'histoire de Lalla se situe dans un bidonville près de Tanger. Vivant en harmonie avec la nature, la fillette passe une vie heureuse dans le désert avec Le Hartani, un berger muet dont Lalla est amoureuse. Dans *Désert* aussi, l'immensité de l'espace désertique, tellement exaltée, suscite une réduction de la tension du bruit et c'est ce qui mène à la formation du silence. Les exemples ne manquent pas à montrer la corrélation inverse qu'entretiennent ces deux gradients d'extensité et d'intensité ensemble :

« Ici, en haut de la colline, près du tombeau de l'homme saint, avec la vallée de la Saguiet el Hamra qui étendait à perte de vue son lit desséché, et l'horizon immense où apparaissaient d'autres collines, d'autres rochers contre le ciel bleu, le silence était encore plus poignant » (Le Clézio, 1980, p. 28).

Sur ce point, il convient de rappeler que ce qui est largement répandu dans l'œuvre leclézienne, c'est qu'il y a toujours un centre où « se forme le silence le plus impénétrable » (Le Clézio, 1975, p. 34). Ce centre est la plupart du temps marqué par le mot ICI (Michel, 1986, p. 63). Effectivement,

« Le centre du silence serait signifié, matérialisé par une voix, une présence, un visage qui pourrait se décrire. Mais on constate que la description accorde cette voix, ce visage aux dimensions infinies de l'espace désertique, spécifiant ainsi que le centre du silence demeure insituable. Comme le son, comme le souffle, il ouvre et déchire un vide » (*Ibid.*, p. 61).

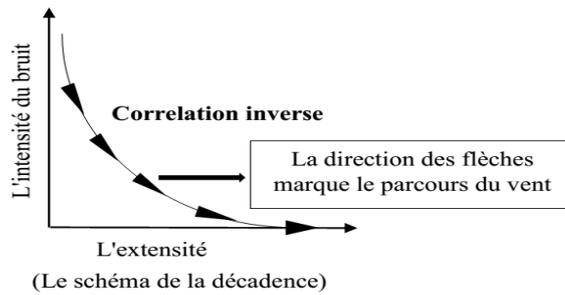
En plus, parallèlement à l'augmentation de l'extensité dont fait preuve l'expression « étendait à perte de vue », la tension du bruit diminue, pour s'achever définitivement dans le silence (Le Clézio, 1980, p. 128). Une fois de plus, nous constatons une allusion explicite au tombeau qui, comme on s'est rendu compte, est inséparable du silence, ce qui fait que le silence soit persistant et poignant dans cette scène. La ligne droite est sur le point de toucher l'axe de l'extensité pour montrer la présence constante du silence malgré l'augmentation de l'étendue, quelle qu'elle soit :



(le schéma orthogonal)

De surcroît, l'étude de *Désert* nous fait découvrir la corrélation d'un certain nombre d'éléments, dont le vent, avec le silence. En effet selon Denis Bertrand, le vent référentialise le discours des actants, « en faisant paraître naturelle la reprise en charge de la description par le narrateur [...] ». Entre l'acteur cosmique et les acteurs humains, [il existe un] rapport de référentialisation » (Bertrand, 1985, p. 50). L'étude de *Désert* montre que dans la plupart des scènes où la corrélation de l'extensité du désert et de l'intensité du bruit est envisageable, le vent est le seul agent qui déclenche le mouvement du bruit dans l'immensité du désert, ce qui fait que les voix soient lointaines voire faibles : « le vent emportait les bruits et les odeurs » (Le Clézio, 1980, p. 8). Ou encore : « le bruit rauque des respirations se mêlait au vent, disparaissait aussitôt dans les creux des dunes vers le sud » (*Ibid.*, p. 10). Et l'authenticité de cette hypothèse s'avère dans cette scène : « [...] Mais le silence sur la place, dans la ville et sur toute la vallée de Saguiet el Hamra avait sa source dans le vide du vent du désert [...] » (*Ibid.*, p. 58). C'est alors que la source du silence se confond avec celle du vent (Michel, 1986, p. 28).

Effectivement, il y a une relation « entre le discours des acteurs humains [...] et celui d'un vent anthropomorphisé [...] » (Bertrand, 1985, p. 49). Cependant, le parcours du bruit et celui du vent apparaissent paradoxaux et antagonistes (*Ibid.*, p. 50), car le vent emporte le bruit, le résorbe et anéantit, pour ne laisser que le silence.

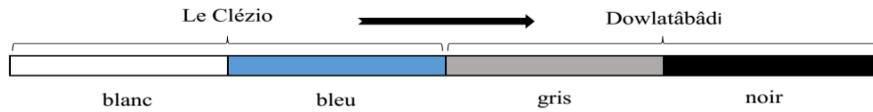


D'un autre côté ce qui frappe chez Le Clézio, c'est que l'immensité de l'espace tellurique s'ensuit la plupart du temps par l'allusion à l'immensité de l'horizon et du ciel. Dans ce dessein, le recours à un exemple évocateur paraît inévitable : « mais aujourd'hui, il n'y a personne, personne au bout de l'étendue de sable blanc, et le ciel est encore plus grand, encore plus vide » (*Ibid.*, p. 156). La concentration des personnes et des objets dans l'étendue terrestre aussi bien que l'écho dans le ciel sont nuls, ce qui fait que tout soit vide.

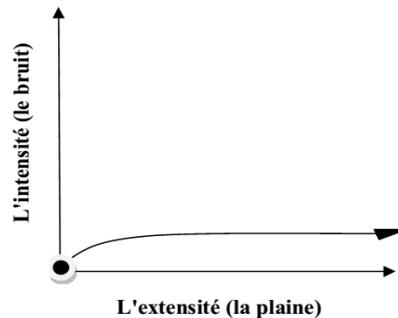
En effet dans *Désert*, les deux univers terrien et aérien foisonnent. Le titre évocateur du roman marque déjà la récurrence de l'allusion à l'univers terrien qu'est le désert. Et comme le dit Bertrand, le désert est marque d'horizontalité (Bertrand, 1985, p. 156). Le parcours de Nour et des nomades, c'est-à-dire « les hommes bleus du désert » qui s'échappent aux chrétiens ayant colonisé le Sahara occidental s'accomplit dans le vaste étendu du désert. Ensuite, une multitude de passages font allusion au ciel et à l'horizon, signalant donc l'univers céleste. Outre l'espace désertique considéré comme le centre du silence, on trouve aussi, chez Le Clézio, une ligne de silence qu'est l'horizon (Michel, 1986, p. 71). Il ne sera pas abusif de remarquer que dans les textes qui se veulent version du silence, la thématique du centre et de l'horizon se rappelle nécessairement. Et le passage vers l'horizon marque également l'horizontalité. Dans cette perspective, il convient de mentionner que la dimensionnalité qui consiste en « trois dimensions de la spatialité : celle de la verticalité (haut vs bas), celle de l'horizontalité (devant vs derrière, gauche vs droite) et celle de la prospectivité (proche vs éloigné) » joue un rôle pertinent dans notre analyse de *Désert* (*Ibid.*, p. 95). Par conséquent, contrairement à *Absence de Soloutch* où il y a un va et vient incessant entre le fond et la surface et où il y a le plus souvent une dimension verticale haut vs bas, dans *Désert*, la plupart des configurations spatiales désignent une horizontalité en ce qui concerne le désert et l'horizon, et une prospectivité, notamment en ce qui concerne l'avènement du silence. Ce dernier cas est à voir chez Dowlatâbâdi aussi. D'après les valeurs thymiques qu'on a présentées dans le tableau, la surface et le ciel jouissent de la lumière, de la chaleur, du mouvement, d'une

teinture euphorique en général. En conséquence chez Le Clézio, le silence qui s'y forme est, plutôt signe de quiétude et de sérénité.

Ce que cette étude comparée met notamment devant nos yeux, c'est d'abord le spectre des couleurs que le schéma suivant explicite bien :



Ces couleurs étant étroitement liées au silence, comme on a précédemment montré, on en préleve une conclusion axiologique : le silence chez Le Clézio se rattache au côté *euphorique* du discours alors que chez Dowlatâbâdi, c'est plutôt d'une allure *dysphorique* dans telle mesure que la plupart des actants étant emprisonné dans son emprise, tentent de s'y échapper : « Karbalai Dochanbé se leva de la terre. Il ne resta plus dans le lourd silence des enfants de Mergan. Il ne le supporta pas. [...] Les enfants de Mergan, silencieux, regardèrent Karbalai Dochanbé partir » (Dowlatâbâdi, 2006/1385, p. 193).



Le point noir indique la tension du silence et le manque d'extensité dont est victime Karbalai Dochanbé. La tonicité du silence étant accablante et insurmontable, il cherche à s'en débarrasser en s'en éloignant. En plus, la valeur sémantico-symbolique attribuée à ces couleurs est en relation avec le silence : le blanc, c'est la couleur du vide (Le Clézio, 1978, p. 227), le bleu marque la non-tension (Michel, 1986, p. 75). De ce vide et de ce manque de tension, accompagnés du silence euphorique et serein chez Le Clézio, on arrive à la couleur grise et noire, signe de tension des affects et la plupart du temps, du froid et du silence : « [...] dans un cimetière froid, avec un plafond gris couvert de nuages [...] » (Dowlatâbâdi, 1382/2003, p. 21) ou bien « le cœur est noir comme un tombeau » (*Ibid.*, p. 22). La présence constante des nuages redouble non seulement l'obscurité des scènes, mais aussi leur tension, car ils procurent un lourd plafond entre le

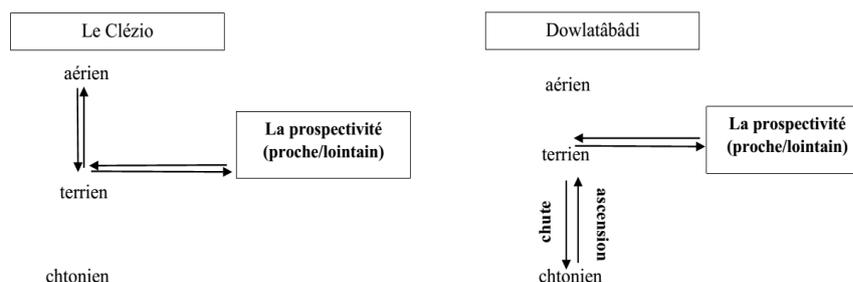
ciel et la terre et font du monde terrien, un espace hautement sombre : « c'est le cimetière, et les pins grands et minces grattent le ciel de leurs branches. Ici, le ciel est bas et gris [...] » (*Ibid.*, p. 15). Comme on a déjà mentionné, le ciel est marqué de lumière, mais ici, la lourde présence des nuages d'hiver (*Ibid.*) joue le rôle d'un médiateur et tout sera sombre sur la terre.

Ensuite, l'intéressant c'est de remarquer que chez Dowlatâbâdi, la mort, concept intrinsèquement lié au silence, se forme et se définit dans une dimension verticale, qui se traduit dans les deux axes : la chute dont celle d'Abbas ou d'un chameau dans le puits en sont des exemples, et l'ascension, habilement présentée par le vol du corbeau dans le cimetière. Cependant chez Le Clézio, le silence de la mort (Michel, 1986, p. 174) se réalise dans une dimension horizontale (*Ibid.*, p. 14). De plus, on pourrait prétendre que tous les chemins infinis et tous les endroits sans frontières dont le ciel, l'horizon et le désert, pourront désigner le territoire sans bornes et infinis de l'écriture, qui va vers l'autre bout, vers le silence et vers la mort : « ces mots retournaient vers la mort [...] par-delà leur expression, il y avait cette virginité, ce plan général et secret de ce qui est plat, étendu, sans caractère » (Le Clézio, 1967, p. 280).

V. CONCLUSION

Quelques transparents que paraissent les deux romans en question au premier coup d'œil, ils mettent en scène sur deux plans simultanés, des problèmes beaucoup plus complexes qu'il y paraît : un plan « référentiel », dû au principe de l'iconicité ou de l'illusion référentielle, indispensables aux romans réalistes et aux constructions figuratives comme celles de la spatialité, et un plan « symbolique ». Le premier sert à une représentation du monde fictionnel et à le faire vraisemblable auprès du lecteur, alors que le deuxième, plus riche et structuré, est fondé sur des parcours sémiotico-discursifs et contribue à la formation et à l'interprétation du sens, en l'occurrence, du silence. Il convient de rappeler que ces deux plans se garantissent et fonctionnent ensemble et ce qui les réunit, c'est la spatialité. Dans les deux romans de notre corpus, l'espace est bien entendu un élément référentiel qui constitue le cadre des événements. Pourtant, il va au-delà de son rôle réaliste pour contribuer à élaborer le silence.

Si l'on veut résumer la structure spatiale de ces deux romans en question et par là, la formation du silence, on peut présenter le schéma suivant :



Le silence dowlatâbâdien se forme plutôt dans une dimension verticale de l'espace et plusieurs éléments facilitent son avènement : les allusions au bestiaire et aux couleurs étant variées, riches en symboles, elles instituent un silence plutôt noir, froid et dysphorique que l'on supporte mal. Le silence leclézien étant attaché à l'horizontalité de l'espace, à la lumière et à la blancheur, il devient euphorique, apaisé et apaisant. En plus, sémiotique et sociocritique étant nouées de tout près, il convient de prendre aussi en considération l'univers extérieur au texte. Bien entendu, l'ambiance obscure qui règne la société, l'étouffement imposé par le régime pendant la révolution agraire et la souffrance qui en résulte font partie des éléments qui sont à la base du silence chez Dowlatâbâdi. Chez Le Clézio aussi, le retour incessant aux éléments de la nature, et aux cultures orales dans une période où la langue paraît dépourvue de sa fonction communicationnelle, engendrent un couronnement inconditionnel du silence.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BERTRAND Denis, « De la topique à la figuration spatiale », in *Actes sémiotiques*, 2009, N° 112, version en ligne <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2532>, consultée le 15 Janvier 2018.
- [2] BERTRAND Denis, *L'Espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985.
- [3] BERTRAND Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000.
- [4] BROSSAT Alain, « Habiter sans vivre ; le cimetière comme hétérotopie », in *Le sujet dans la cité*, 2011, N° 2. pp. 121-129.
- [5] COURTÈS Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.
- [6] FONTANILLE Jacques & ZILBERBERG Claude, *Tension et signification*, Mardaga, Bruxelles, 1998.
- [7] FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Paris, 1995.
- [8] FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature*, PUF, Paris, 1999.
- [9] FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », in *Architecture, mouvement, continuité*, 1984, N° 5, pp. 46-49.
- [10] HÉBERT Louis, « Le schéma tensif : synthèse et propositions », in *Tangence*, 2005, N° 79. pp. 111-139.
- [11] HOLZBERG Ruth, *L'Œil du serpent : Dialectique du silence dans l'œuvre de J. -M. G. Le Clézio*, Naaman, Québec, 1981.
- [12] LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Gallimard, Paris, 1980.

- [13] LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *L'extase matérielle*, Gallimard, Paris, 1967.
- [14] LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Mondo et autres histoires*, Gallimard, Paris, 1978.
- [15] LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Voyages de l'autre côté*, Gallimard, Paris, 1975.
- [16] LÉONARD-ROQUES Véronique, *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Presses Universitaires Blaise Pascal. Coll. Littératures, Clermont Ferrand, 2008.
- [17] LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.
- [18] LUCKAS Georges, *Ecrits de Moscou*, Éditions sociales, Paris, 1974.
- [19] MICHEL Jacqueline, *Une mise en récit du silence*, *Le Clézio, Bosco, Gracq*, José Corti, Paris, 1986.
- [20] NAVARETTE Pierre-Antoine, *Espace et tension de signification : toposyntaxe, route et structure de chemin dans Le Mont Damion d'André Dhôtel*, Thèse de doctorat. Université de Limoges, 2013.
- [21] TOURNIER Michel, *Eléazar ou la source et buisson*, Gallimard, Paris, 1996.
- [22] VAILLANT Pascal, « Sémiotique implicite de l'espace dans les contes des frères Grimm : la vérité est au fond du puits », in *Sémiotique non-verbale et modèles de spatialité*, Limoges : PULIM, 2002.
- [۲۳] دولت‌آبادی محمود، سلوک، چشمه، تهران، ۱۳۸۲/۲۰۰۳.
- [۲۴] دولت‌آبادی محمود، جای خالی سلوک، چشمه، تهران، ۱۳۸۵/۲۰۰۶.
- [۲۵] نصر اصفهانی محمدرضا و شمعی میلاد، «تحلیل عنصر شخصیت در رمان جای خالی سلوک اثر محمود دولت‌آبادی»، در مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، ۱۳۸۶/۲۰۰۷، سال پنجم، صص. ۱۷۶-۱۵۳.