



# La femme aux prises avec les paradigmes culturels, étude sémiologique de la condition féminine à travers La Maison paternelle\*

Mehrnoosh KEYFAROKHI\*\*/Mahnaz REZAEI\*\*\*

**Résumé** La sémiologie, c'est l'analyse des systèmes de signes qui lient les éléments d'un contexte entre eux. Elle étudie les signes verbaux ou non verbaux et leur signification. Autrement dit, cette étude vise à comprendre comment les signes font sens. Cette discipline scientifique est inspirée de la linguistique et peut être appliquée à de nombreux champs d'étude comme la littérature, la publicité, le cinéma et la politique.

Dans cet article, nous visons à faire une étude sémiologique des signes émis dans La Maison paternelle (film iranien mis en écran en 2010) en nous appuyant sur les opinions de Christian Metz, théoricien de la sémiologie du cinéma. En effet, c'est la condition féminine iranienne dans une famille au cours de plusieurs années qui a été mise en question. Et nous sommes penchés à l'analyser en nous occupant des signes verbaux, des signes gestuels-culturels et enfin des signes architecturaux. Nous avons essayé d'étudier le sens et ses manifestations à travers les multiples registres de signes qui existent dans la culture.

**Mots-clés** : sémiologie, signe, culture, paradigme, la femme, La Maison paternelle.

\* **Date de réception** : 2021/06/31

**Date d'approbation** : 2023/01/10

\*\* Maître assistante, Département de langues étrangères et de linguistique, Université de Shiraz, Iran,

Email : [m.keyfarokhi@gmail.com](mailto:m.keyfarokhi@gmail.com)

\*\*\* Maître assistante, Département de langue et de littérature françaises, Université de Tabriz, Iran, Email : [mahnaz.rezai@yahoo.com](mailto:mahnaz.rezai@yahoo.com)



# The woman grappling with cultural paradigms, semiological study of the feminine condition through Paternal home\*

Mehrnoosh KEYFAROKHI\*\*/Mahnaz REZAEI\*\*\*

**Extended abstract**— Semiology is the study of signs and their meaning. This scientific method, which is inspired by linguistics, applies to many fields of study, including literary, cinematographic and artistic facts. It is interested in the potential meanings of the sign and how it is constructed and transmitted. Indeed, it was Ferdinand de Saussure who renewed the definition of this term in his General Linguistics Course. Semiology is, for him, “the science which studies the life of signs within social life. It would form part of social psychology, and consequently of general psychology. Semiology can therefore interpret certain social phenomena and the symbolic value of cultural facts. The signifier and the signified are two components of the sign in the Saussurian sense. According to Saussure, the signifier constitutes the material part of the sign, that is to say, the acoustic image or the mental sound representation of the sign. The signified would be, so to speak, the immaterial or conceptual part of the sign. Semiology is therefore the study of language and includes the decoding of signs which are divided into two essential categories: linguistic signs (verbal language) and iconic and kinesic signs (non-verbal language). Given that semiology is the methodology of the sciences which deal with signifying systems, therefore “of the human sciences”, one can realize the effectiveness of this method in the study and understanding of cinematographic works. Indeed, like any other artistic work, the cinematographic film presents itself as an enigma to be deciphered. As far as our analysis is concerned, it consists in studying the different verbal, kinesic and architectural signs that populate the Iranian cinematographic film entitled “The Paternal house”, directed by Kianoosh Ayari in 2010. It is a historical narration which stages the life of three generations of an Iranian family which lives under the patriarchy and more particularly, it tries to specify the situation of the woman in this family during the various periods of the history. According to Metz, theoretician of cinema semiology: “the meeting of cinema and narrativity represents a great fact which had nothing fatal about it, which could not be fortuitous either. It is a historical and social fact, a fact of civilization, a fact which in turn conditions the evolution of film as a semiological reality”. Thus, cinema is a kind of language. Indeed, “The study of the cinematographic work includes two tasks: the analysis of the cinematographic language to which the semiologist proceeds by operating the location and the classification of the major signifying units, from the shot to the sequence, and on the other hand script analysis. Indeed, the story of Paternal House is centered on the family and social violence exercised against women, it is therefore appropriate for us to study and interpret the verbal signs which refer to the dialogues emitted by the characters, the gestural signs - cultural which relate to the gestures of the characters or their movements and finally the architectural

signs which are related to the structure of the house and which are all supposed to make understand this violence and the deprivation of the woman of her natural right to life. The first section includes verbal signs and deals with studying the dialogues emitted by the characters, those that most of the time, result in expressing masculine power and its superiority over the feminine gender. In fact, this verbal violence is exercised by the men against all the women in the family. They own the life and the mind of women. Molouk, the eldest daughter of the family, is the first victim of this violence. Indeed, the cultural, traditional and mental side of this crime outweighs the sentimental side. It is the paradigm that is at the origin of this contradictory behavior in these men. We know that in the social sciences, the term paradigm is used to describe the beliefs and values that determine how a person perceives reality and reacts to this perception. It is the way of defining the world and trying to understand it. The signs of clothing and the style of the architecture of the cellar, which resembles that of the covered bazaars of the Qadjar period, confirm to us that the first generation of girls presented in the film belong to the end of the Qadjar dynasty and the beginning of the time of the first Pahlavi, when society, very traditionalist and closed in, prohibited women from public and social life where their role was limited to domestic tasks. The Paternal House presents itself as a meticulous study of the patriarchal culture that dominated and still dominates the majority of Iranian society. In fact, the film tries to explore all the little facts that turn out to be the result of this culture. It carries signs that contribute to the understanding of this notion. Culture is transmitted from father to son. Thus, the father declares: “we have our superiority from birth”. This expression means: we are born “man”, we have it in the blood. This allusion to early childhood, which indicates the importance of the sex of the child from birth, marks the justification of male superiority. To clarify the cultural concept of this codified message, it can be said that the idea of classifying the sexes and prioritizing them according to superiority and inferiority is not natural. It is in fact the fruit of culture, and it is the virilist ideology that has given itself the task of analyzing the natural differences between men and women for the benefit of male superiority. The Paternal House is full of gestural signs that help to present male authority. All the gestural-cultural signs direct us to relate the violence of male behavior towards women with the theory of the primitive horde. Indeed, the authoritarian and all-powerful father keeps all the females in the group to himself. The sons, these “cannibalistic savages” get together and kill the father (in order to gain access to the women) and eat him as a totemic meal. It is the semiological analysis of the scene of the mourning ceremony for the father that leads us to this conclusion. According to Gagnan, “space does not need to speak to signify, it signifies directly, space can signify something other than itself, something other than its physical materiality. » This is how, in most of the sequences shot in *La Maison paternelle*, we feel the presence of the woman: the courtyard full of flowery vases of geraniums, the existence of large pots which are used to color threads, etc. In the first scene, we observe the dishes washed and cleaned next to the basin; all these signs refer to the woman's daily task, which she performs as a habitual function. In the yard, we see a big fig tree whose curved branches and fruits embellish the house more and more. This tree, symbol of solidarity and friendship has nothing to do with the dominant culture of the house which seems to be based on authority. In fact, all the elements that constitute the beauty of the house are architectural signifiers that form the apparent structure of the house, on the other hand the basement located at the left corner of the frame shows itself as another architectural signifier that includes the latent structure of the House. So, by this division we manage to decipher the sign of the whole house. It is based on duality more precisely on hypocrisy. The appearance of the house includes the courtyard, the terrace and the second floor, and its hidden content is referred to as the basement. The 'others' frequent the appearance of the house, of the secret of the cellar no one is informed. The courtyard is beautiful, the fig tree is generous, the water in the pond is crystal clear. This whole appearance looks like a mended rug. The false beauty and tranquility of the courtyard hides the ugliness of the basement and the unpleasant events that take place there. Male violence, an ancestral heritage, is therefore supposed to be carried out in the basement, an inseparable part of the destiny of women where men will bury contrary opinions. Anything against family honor should go in the basement. Carpets, signs of

family wealth, are woven there but the father also uses them to hide the tomb. Finally, the semiological study of the film teaches us that words, gestures and spaces are all the expression of states of mind and cultural values that must be deciphered. The cinematographic product is part of the social culture. The different elements of a film such as the characters and their first names, the dialogues, the space, etc. are signs and their signified are related to socio-cultural concepts. Thus, *The Paternal House* will convey its messages through signs that are present in verbal and gestural communication as well as in scenography. From all the studies of verbal, gestural-cultural and architectural signs, we can realize the superiority of masculine culture and its disastrous consequences on the lives of women.



# زن در کشمکش با پارادایمهای فرهنگی، بررسی نشانه- شناختی وضعیت زنان در فیلم خانه پدری\*

\*\*مهرنوش کی فرخی/\*\*\*مهناز رضائی

**چکیده** — نشانه‌شناسی تجزیه و تحلیل سیستم‌های نشانه‌ای و ساختارهای ضمنی است که عناصر یک مجموعه را به یکدیگر پیوند می‌دهند. این علم، نشانه‌های کلامی یا غیرکلامی و معنای آنها را مطالعه می‌کند. به عبارت دیگر، هدف مطالعات نشانه‌شناختی کشف این نکته است که نشانه‌ها چگونه معنا می‌یابند. این علم از زبان‌شناسی الهام گرفته است و می‌تواند در بسیاری از زمینه‌ها و علوم مانند ادبیات، تبلیغات، سینما و یا حتی سیاست کاربرد داشته باشد.

در این مقاله قصد داریم بر اساس نظرات کریستین متز، نظریه‌پرداز نشانه‌شناسی سینما، به بررسی نشانه‌شناختی نشانه‌های موجود در فیلم ایرانی «خانه پدری»، که در سال 1389 اکران شده، بپردازیم. در واقع، ما وضعیت زنان یک خانواده ایرانی در طول چندین دهه را مورد مطالعه قرار خواهیم داد و با پرداختن به نشانه‌های کلامی، نشانه‌های حرکتی-فرهنگی و در نهایت نشانه‌های معماری به تحلیل این مسئله خواهیم پرداخت. ما سعی کرده‌ایم معنا و مظاهر آن را از طریق ثبت نشانه‌هایی که در فرهنگ وجود دارد بررسی کنیم.

**کلیدواژه‌ها:** نشانه‌شناسی، نشانه، فرهنگ، پارادایم، زن، خانه پدری.

## Introduction

La sémiologie consiste à étudier les signes et leur signification. Cette méthode scientifique qui est inspirée de la linguistique s'applique à de nombreux champs d'étude dont les faits littéraires, cinématographiques et artistiques. Elle s'intéresse aux significations potentielles du signe et à la manière dont il est construit et transmis.

En effet, c'était Ferdinand de Saussure qui a renouvelé la définition de ce terme dans son *Cours de linguistique générale*. La sémiologie est, pour lui, « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale. Elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ». (Saussure, 1995 : 112). La sémiologie peut donc interpréter certains phénomènes de la société et la valeur symbolique des faits culturels. Le signifiant et le signifié sont deux composants du signe dans l'acception saussurienne. Selon Saussure, le signifiant constitue la partie matérielle du signe, c'est-à-dire, l'image acoustique ou la représentation mentale sonore du signe. Le signifié serait pour ainsi dire la partie immatérielle ou conceptuelle du signe. Le signe linguistique provient donc de l'association du signifiant et du signifié. Il est en effet impossible de concevoir l'un sans l'autre.

La sémiologie est donc l'étude du langage et comprend le décodage des signes qui se divisent en deux catégories essentielles : les signes linguistiques (langage verbal) et les signes iconiques et kinésiques (langage non-verbal).

Selon Roland Barthes « la substance du signifiant est toujours matérielle (sons, objets, images). En sémiologie, où l'on aura affaire à des systèmes mixtes engageant des matières différentes (son et image, objet et écriture, etc.), il serait bon de réunir tous les signes, en tant qu'ils sont portés par une seule et même matière, sous le concept de signe typique : le signe verbal, le signe graphique, le signe iconique, le signe gestuel formeraient chacun un signe typique ». (Barthes, 1964 : 98)

Étant donné que la sémiologie est la méthodologie des sciences qui traitent des systèmes signifiants, donc « des sciences humaines », on peut se rendre compte de l'efficacité de cette méthode dans l'étude et la compréhension des œuvres cinématographiques. En effet, comme tout autre ouvrage artistique, le film cinématographique se présente comme une énigme à déchiffrer. La sémiologie étant la science qui déchiffre et analyse pour saisir les effets de sens, les connotés et les implicites, se sert de l'étude des différents signes (verbal et non-verbal) pour en faire émerger les significations latentes.

En ce qui concerne notre analyse, elle consiste à étudier les différents signes verbaux, kinésiques et architecturaux qui peuplent le film cinématographique iranien intitulé « La Maison paternelle », réalisé en 2010 par Kianoosh Ayari. Il s'agit d'une narration historique qui met en scène la vie de trois générations d'une famille iranienne qui vit sous le patriarcat et plus particulièrement, il essaie de préciser la situation de la femme dans cette famille durant les différentes périodes de l'histoire. Nous allons découvrir et analyser les différents signes présents dans le film selon leur relation avec le thème dominant du récit qu'est la violence exercée contre le genre féminin.

## La Méthodologie

Selon Christian Metz, théoricien de la sémiologie du cinéma : « la rencontre du cinéma et de la narrativité représente un grand fait qui n'avait rien de fatal, qui ne saurait non plus être fortuit. C'est un fait historique et social, un fait de civilisation, un fait qui conditionne à son tour l'évolution du film comme réalité sémiologique. » (Metz, 1966 : 53). Et, c'est ce qu'on peut observer de nos jours dans les films narratifs. Ils ne sont pas de simples moyens techniques pour enregistrer ou reproduire les spectacles visuels mais un moyen d'expression puissant ayant son langage spécifique pour transmettre ses idées aux spectateurs. Pour Metz, « l'étude du cinéma comme art - étude de l'expressivité cinématographique – peut être menée selon les méthodes inspirées de la linguistique » (*Ibid.* : 58). Mais à la différence de

l'œuvre littéraire, dans la sémiologie du film, le signifié dépasse son sens limité pour se référer « à la culture et aux contenus élaborés par une culture. » (Lucie Guillaumette, J. Cossette, 2006 : 1)

Ainsi, le cinéma est une sorte de langage mais il ne faut pas s'en tenir à la définition du langage comme « système de signes destinés à la communication » ; en fait, la signifiante et la signification dépassent le domaine du signe et de la communication. Selon Christian Metz, la notion de langage cinématographique est méthodologique. Cela veut dire que l'ensemble de tout ce qui est prononcé dans tous les films, ainsi que :

« toutes les organisations signifiantes qui participent à la compréhension d'un film entier – qu'elles soient perceptives, imaginaires, intellectives, iconologiques, idéologiques, bref, le cinéma dans sa totalité représente un phénomène beaucoup plus vaste, à l'intérieur duquel le langage cinématographique ne constitue qu'une couche signifiante parmi d'autres. Ainsi, le film ne serait plus pour ainsi dire un langage mais un univers concret constitué de personnages, de choses, de situations agencées pour produire une certaine signification. Ces éléments sont reliés non seulement sur le plan de la forme mais aussi du contenu. Il faut signaler que « ces relations sont significatives ». (Metz, 1973 : 156)

Christian Metz précise que :

« l'étude de l'ouvrage cinématographique comprend deux tâches : l'analyse du langage cinématographique à laquelle le sémiologue procède en opérant le repérage et le classement des grandes unités signifiantes, du plan à la séquence, et d'autre part l'analyse des écritures. Il ne s'agit pas là d'un simple problème de vocabulaire, de classement et d'identification mais une tentative de formalisation qui se révèle tout à fait opératoire. Grâce à elle, l'historien des sociétés dégage également les catégories du système non cinématographique qu'on trouve à l'intérieur du film. Le sémiologue tient compte de la perception visuelle et auditive, variable selon les cultures ; de la capacité à manier le matériel dénoté qu'offre le film ; il repère également l'ensemble des structures narratives dans les récits filmiques ou non qu'offre une civilisation. Tous ces systèmes s'ajoutent aux systèmes propres aux films. Ils s'organisent en un discours de type spécifique. » (*Ibid.* :156, 157)

Aussi, aux yeux du théoricien de la sémiologie du cinéma, il est impossible de considérer l'image comme le mot ou bien la séquence comme une phrase, en fait, l'image cinématographique est égale à une ou plusieurs phrases et la séquence à une partie complexe du discours. Ainsi le plan ne serait plus comparable au mot d'un lexique mais à un énoncé. (Metz, 1964 :57) Selon Metz, le cinéma est né de l'union de plusieurs formes d'expressions préexistantes qui ne perdent pas entièrement leurs lois propres. Ces formes regroupent l'image, la parole, la musique, les bruits même. Le cinéma est obligé de composer à tous les sens du mot. Ainsi, la musique, l'image et les bruits sont autant des formes d'expressivité que les formules verbales langagières. En ce qui concerne le signifiant et le signifié du langage esthétique cinématographiques, Metz précise que « la totalité signifiante-signifiée d'un langage premier (l'anecdote, le motif) constitue le signifiant du langage esthétique. (*Ibid.* 83) Quant aux signifiés, ils ne désignent plus des concepts immatériels limités mais correspondent à la culture et aux significations élaborées par une culture. Ainsi, le signe cinématographique ne renvoie plus à un référent fixe et précis, mais peut désigner les différentes réalités socioculturelles. Du coup, on se sent obligé de préciser le sens de la culture. En effet, selon Lévi-Strauss, Barthes, Lotman et bien d'autres, « la culture, c'est un ensemble de textes ». (Posner, 1989 : 157) Mais si l'on considère le sens du « texte » comme un ensemble de signes verbaux, cette proposition serait évidemment fautive car, « une culture ne comprend pas seulement des signes verbaux, elle consiste en institutions et en rituels (culture sociale), en artefacts et en pratiques (culture matérielle), en mentefact et en conventions (culture mentale) » (*Ibid.* : 157). Ainsi, pour déchiffrer les codes culturels, il faut considérer toute ces notions comme des

signes à être découverts. Le produit cinématographique faisant partie de la culture sociale, on doit considérer les différents composants du film (personnages, scène, paroles, vêtement...) comme des signes composés de signifiants et de signifiés. Comme nous venons d'indiquer, les signifiés seront en rapport avec les concepts culturels étendus au niveau social.

Comme nous avons déjà indiqué, notre but dans cet article consiste à mener une étude sémiologique sur le film *La Maison paternelle*. En effet, l'histoire du film est centrée sur la violence familiale et sociale exercée contre la femme, il nous convient donc d'y étudier et d'interpréter les signes verbaux qui renvoient aux dialogues émis par les personnages, les signes gestuels-culturels qui relèvent des gestes des personnages ou de leurs mouvements et enfin les signes architecturaux qui sont en rapport avec la structure de la maison et qui sont tous censés de faire comprendre cette violence et la privation de la femme de son droit naturel à la vie.

### I. Les signes verbaux

Le film commence par la scène du meurtre d'une fille. En effet, cette scène n'est pas éliminée par le cinéaste bien qu'il ait pu utiliser l'ellipse cinématographique. La plupart des films se contentent de s'en servir et de suggérer une action en montrant ce qui s'était passé avant et ce qu'on observera après. Mais le cinéaste de ce film se plaît à présenter les détails du meurtre. Les premiers dialogues du film se déroulent entre la fille aînée (Molouk), son père et son frère, Mohtasham. La fille est assassinée par son père et son oncle paternel parce que ces derniers voient en danger leur honneur social. Ils se donnent ainsi le droit de la faire mourir. Molouk demande à son père : « quand tu fais la prière, qu'est-ce que tu demandes à Dieu ? » En effet, si l'on considère ces mots comme signifiants du message codé, ils dépassent leur sens apparent. Cette question prononcée de la part de la fille met en question le caractère religieux du père. Plus précisément elle souligne la superficialité des croyances religieuses du père qui est bien loin de toute morale. En réponse à sa fille, le père répond seulement par des mots tels que : « tais-toi », « je vais t'enfermer la gueule », « je vais te déchirer par membre », « je vais casser la porte sur ta tête, si tu ne l'ouvres pas ». Encore comme un ensemble de messages codifiés, ces signifiants, qui expriment la violence nous sont communiqués par le personnage masculin pour nous montrer la puissance masculine et de sa supériorité. En fait, cette violence verbale s'exerce de la part des hommes envers toutes les femmes de la famille. Ils possèdent la vie et la pensée des femmes. De la même façon, Mohtasham qui est le frère cadet de Molouk ne répond pas aux pleurs de sa sœur : « tu n'es donc pas mon frère ? », « réponds-moi, pourquoi est-ce que tu as creusé cette cave ? », et avec un entêtement propre aux hommes, il lui répond : « non, je ne suis pas ton frère, tu nous as déshonorés ». Ainsi, la négation de la relation familiale montre que les hommes se croient victimes d'un déshonneur social. Une sorte de l'indignité qui se met dans un rang beaucoup plus important que la vie de Molouk. On voit aussi l'oncle qui dit à sa belle-sœur : « il faut que son sang soit versé, quarante jours après la cérémonie du deuil, on l'oubliera, cette fille irréligieuse a fait vieillir son père, elle nous a déshonorés tous ». Cet autre signifiant énoncé de la part de l'oncle – un des juges indomptables – nous ramène au temps des temples où l'on sacrifiait une victime innocente pour satisfaire aux dieux. Aussitôt, l'oncle met sur le même plan la morale de fille et la vieillesse du père. L'immoralité de la fille et son inconduite est considérée par lui comme la cause des peines du père. A l'origine, il y a donc l'opposition entre la fille et le père. Celui qui veut être obéi dans tous les aspects de la vie et la fille qui – peut-être – voudrait garder son indépendance. On voit ce conflit du pouvoir entre la mère et l'oncle aussi dans le plan où celle-ci lui dit : « arrête de jeter de l'huile sur le feu ». En effet, tout le film est concentré sur cette exercice du pouvoir masculin.

Nous avons déjà signalé que le « déshonneur » est le seul prétexte à tuer la jeune fille mais on ne sait pas vraiment de quel crime elle est tributaire. En réponse aux pleurs et aux prières de Molouk et de sa mère : « Pourquoi la faire tuer ? », « qu'est-ce qu'elle avait fait ? » la réponse du père s'enlise dans le



silence. Il paraît qu'il ne sait pas non plus la raison du meurtre de sa fille. Le fanatisme et les préjugés l'ont rendu aveugle. Mohtasham, le père et même Alireza – le cousin et plus tard le gendre de la famille - qui est au courant de ce meurtre, en sont tristes au fond de leur cœur. Mohtasham pleure de temps en temps près du tombeau de sa sœur et c'est là qu'à force de pleurer et de s'attrister, il est frappé d'une apoplexie. Il en est de même pour le père qui pleure au moment de ce meurtre aussi bien qu'au moment de la mort de sa femme. Et enfin, Alireza ne veut pas que sa femme et ses enfants aillent dans la cave, car celle-ci lui rappelle le meurtre. En effet, le côté culturel, traditionnel et mental de ce crime l'emporte sur le côté sentimental. C'est le paradigme qui est à l'origine de ce comportement contradictoire chez ces hommes. Nous savons que dans les sciences sociales, le terme paradigme est employé pour décrire les croyances et les valeurs qui déterminent la façon par laquelle une personne perçoit la réalité et réagit à cette perception. C'est la façon de définir le monde et d'essayer de le comprendre. Selon Martin, « un paradigme est un ensemble cohérent d'hypothèses qui constitue un tout (...) Ce concept renvoie, à la fois, à un aspect cognitif (son contenu : idées, théories, connaissances) et à un aspect social » (Martin, 2018 : 8). Ce qui est remarquable à propos du paradigme, c'est qu'il est transporté d'une génération à l'autre sans qu'on soit conscient de ses raisons et de son origine. Ainsi, le comportement des membres masculins de La Maison paternelle envers les femmes et leur violence verbale et comportementale sont justifiés.

Les signes vestimentaires et le style de l'architecture de la cave qui ressemble à celui des bâzars couverts de l'époque qâdjâr, nous approuvent que la première génération des filles présentée dans le film appartient à la fin de la dynastie qâdjâr et au début de l'époque de la première Pahlavi, au temps où la société, très traditionaliste et enfermée interdisait à la femme la vie publique et sociale où le rôle de celle-ci se bornait aux tâches domestiques : surveiller le foyer et garder les enfants. Au cas où les hommes ne parviendraient pas à gagner la vie, l'intervention des femmes pour aider la famille était sans conteste. La violence verbale menant Molouk à la mort n'en finit pas et continue pour plusieurs générations. Ainsi, la scène dans laquelle la sœur de Molouk, Tahereh, est battue par son mari puisque celui-ci lui a interdit de travailler au sous-sol, est pleine de dialogues méprisants à l'égard des femmes qui y sont présentes : « tu as eu tort de venir et de travailler ici, pourquoi veux-tu travailler ? Je t'avais dit de ne pas venir au sous-sol, je ne veux pas que tu travailles dans ce cimetière, je t'avais interdit de venir ici, je ne te le permets pas ». La répétition du pronom sujet « Je » indique la supériorité du genre masculin qui n'en finit pas d'affirmer sa suprématie à sa femme. Il se considère comme le chef incontestable de la famille à qui on doit obéir sans protestation. Ainsi, il se permet de crier aux autres femmes : « je ne veux pas qu'elle travaille dans ce cimetière. » En réponse à la question de la mère : « pourquoi appelles-tu le sous-sol ainsi ? Pourquoi l'appelles-tu le cimetière ? », on n'entend que le silence. Ce signe du silence traduit la peur du pouvoir masculin de la révolte féminine. En effet, comme explication à clarifier le signifié de ce message, on peut dire que pendant des années les hommes se sont habitués à dire des mensonges et à cacher la vérité, puisqu'ils se voyaient les maîtres absolus de la vie. Il paraît que la part des femmes de la vie n'est rien d'autre que les coups de poings et de pieds. Lorsque la fille fatiguée d'être frappée à tout instant par son mari parle à sa mère, celle-ci lui répond : « Dieu aime l'œil pleurant mille fois plus que les lèvres souriants ». Cette phrase à elle seule montre à quel point les femmes sont résignées face à l'autorité du patriarcat. Cet état d'âme qui trouve du plaisir dans une solitude triste et pleurant renvoie également au caractère de « la femme iranienne qui se sentait très seule et n'est pas à l'aise de prendre la parole devant les autres ». (Keyfarokhi&Darabi Amin, 2020 : 126).

A travers les propos de Mohtacham et de Tahereh, l'autre fille de la famille, on peut découvrir qu'elle est une autre femme victime de la famille : le père a donné sa fille en épouse à Alireza, homme pauvre et de mauvais caractère. On peut considérer son mariage comme prix du silence meurtrier. La scène consacrée au suicide de Sakineh, fille aînée de Mohtasham, pour échapper à un mariage forcé met en

scène des dialogues qui approuvent la résistance de la culture anti-femme après des années. En fait, le film nous présente l'existence continue de l'autorité paternelle dans cette maison dont le sous-sol témoigne des souffrances et des douleurs du genre féminin. Les différentes séquences du film montrent que le père a vieilli et qu'il parle à l'aide d'un appareil qu'il serre à sa gorge. Faible et moins puissant qu'auparavant, il tente encore et toujours de forcer les autres à lui obéir. En effet, pour s'échapper au mariage avec un homme aussi âgé que son père, Sakineh avale de l'opium. Alors qu'elle vomit, son père lui donne des coups de pieds et son grand-père lui ordonne d'obéir aux grandes personnes. L'utilisation de l'appareil électrique pour parler a rendu l'image du grand-père non seulement ridicule mais elle indique aussi son intelligence de s'approprier la technologie moderne pour conserver son pouvoir du passé. La deuxième génération voit la technologie (dont les signes sont l'appareil du père, la lampe, la radio, l'électricité, la voiture, etc...) se développer, cependant le paradigme reste toujours en vigueur. La modernité est au service du paradigme et de la tradition. Notons que la boîte de l'opium marque l'étendue du pouvoir masculin à s'autoriser toute sorte de plaisir même s'il s'agit d'un comportement illégal. Après le suicide raté de Sakineh, Farkhondeh, fille cadette de la famille, dit à Mohtasham : « pourquoi t'as pas accompagné ta fille à l'hôpital ? Tu veux la faire mourir et l'enterrer au sous-sol ? » Ces phrases qui constituent des signifiants ironiques, expriment la protestation du personnage féminin contre les peines imposées aux femmes. Quand on lui répond : « Tais-toi vieille fille », elle répond : « Je suis contente de ne pas m'être épousée à un homme comme toi, je suis contente d'être seule ». L'emploi de l'expression péjorative « vieille fille » de la part du frère pour une sœur exprime non seulement son extrême confiance en soi mais aussi témoigne de l'irrespect masculin pour l'intimité féminine. En revanche, le signifié de la réponse de Farkhondeh indique à quel point cette fille qui, aux yeux du masculin et de la société est malheureuse - puisqu'elle ne s'est pas mariée - est devenue, audacieuse, lucide et clairvoyante. En effet, à travers de tels dialogues - plus précisément les signifiés - qui éclaircissent la situation de la femme à l'égard des hommes, le film s'introduit dans la branche de la sociologie de la culture. Si l'on définit la culture comme « un ensemble supposé cohérent des règles de conduites, de croyances, des techniques matérielles et intellectuelles, caractéristiques d'un ensemble social » (Baylon, 1991 : 91), La Maison paternelle se présente comme une étude minutieuse de la culture patriarcale qui dominait et domine encore la majorité de la société iranienne. En fait, le film essaie d'explorer tous les menus faits qui se révèlent comme le résultat de cette culture. Il est porteur de signes qui contribuent à la compréhension de cette notion. La culture est transmise du père au fils, ainsi, on voit le père dire à Mohtasham : « Pourquoi ta femme a-t-elle révélé le secret du sous-sol ? - Elle est une femme, on sait que la femme est née de la côte courbe ». Le contenu culturel de la réponse de Mohtasham est à son tour révélatrice du regard péjoratif de l'homme sur la femme. En effet, selon la tradition iranienne - comme d'ailleurs chez les Chrétiens - Eve est née de la côte gauche d'Adam. Les os de la côte sont courbes, durs et inflexibles. C'est donc pour cette raison qu'il ne faut pas attendre de justes et de bons comportements de la part des femmes. Elles ne se corrigent et ne s'inclinent que si on les écrase. Le vieil homme lui répond : « Ce n'est pas la question. Tu es faible. Tu es dépourvu de tout pouvoir. » Et il continue à exprimer des mots péjoratifs à l'égard de sa belle-fille : « si l'on enferme une femme dans six pièces fermées à six serrures, elle peut enfin s'en échapper et révéler le secret. » Ces paroles inhumaines atteignent leur point culminant lorsque la fille célibataire souhaite la disparition de son père et son frère et que le père lui répond : « nous avons notre supériorité dès la naissance ». Cette expression veut dire : on est né « homme », on l'a dans le sang. Cette allusion à la petite enfance qui signale l'importance du sexe de l'enfant dès la naissance marque la justification de la supériorité masculine. Pour clarifier le concept culturel de ce message codifié, on peut dire que l'idée de classer les sexes et de les hiérarchiser selon la supériorité et l'infériorité n'est pas naturelle. Elle est de fait, le fruit de la culture, et c'est l'idéologie viriliste qui s'est donné la tâche d'analyser les différences naturelles entre l'homme et la femme au profit de la supériorité masculine. Il suffit de jeter un regard sur l'histoire mythologique pour saisir les profondeurs de cette injustice. C'est Hésiode qui au VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-

C. a reflété l'image de Pandore dans la littérature ; la femme (et non pas l'homme) démoniaque qui a fait répandre tous les malheurs et toutes les calamités sur la terre. A l'origine de toutes les méchancetés, il y a donc l'image d'une femme. De même, la guerre de Troie est éclatée à cause d'une femme dangereuse : Hélène. Du point de vue de toutes les religions monothéistes, une femme (Eve) est la cause de l'exil d'Adam (homme) sur terre. Ainsi, la fausse culture d'observer la femme comme un être inférieur et comme l'origine des malheurs existe dans toutes les contrées de l'univers. En ce qui concerne *La Maison paternelle*, ce film s'oppose à cette idée. Le choix des prénoms féminins est bien significatif à cet égard. En effet, dans les études sémiologiques, les prénoms des personnages sont d'une grande importance et révélateurs de sens. Selon Philippe Hamon, « les noms des personnages ne sont pas gratuits. Ils peuvent signaler un sens allégorique ou un type ... » (Hamon, 1977 : 10) Considérés comme des signes verbaux, chacun des prénoms consacrés aux personnages masculins et féminins se montre plein de sens. A commencer par le signe 'Molouk' qui exprime le sens linguistique « les reines » et mais, en réalité, le message véhiculé veut mettre cette femme dans un niveau plus haut que les hommes ordinaires de la famille, elle est plus belle et plus intelligente que le fils –Mohtasham – qui, contrairement à son prénom, n'est qu'un jouet dans les mains de son père. Molouk est un prénom au pluriel. Il est intéressant de noter que le signifié suggère que son destin devient celui des autres femmes du film. En fait, elle est la représentante de toutes les femmes. Elle est la fille de Masoumeh qui veut dire « innocente ». Mais au-delà de ce sens limité, Masoumeh est une femme qui, opposée au père n'a commis aucun péché. Molouk est la sœur de Sakineh, de Tahereh et de Farkhondeh ; respectivement celle qui tranquillise, celle qui est pure, sans hypocrisie, et enfin celle qui est heureuse. Marzieh, épouse de Mohtasham, signifie agréable, louable, de bonne qualité morale. Reihâneh veut dire plante aromatique. Farkhondeh est encore plus significatif. La fille est heureuse, chanceuse et fortunée, car elle reste célibataire. Molouk est la tante de Robabeh, prénom qui veut dire le nuage blanc. Le signifié l'amènera au-dessus de la terre et au fond du ciel loin des laideurs de la terre. Toutes les variétés nominales des femmes tournent autour de la beauté, grandeur, pureté, innocence, tranquillité et du bonheur. Cela veut dire que non seulement littéralement, mais de façon vécue et concrète, elles forment la beauté et le charme de la vie. Mais le dernier prénom féminin, comportant toutes les autres qualités, marque une caractéristique essentielle dans l'histoire : Mariyam : l'arrêt du pouvoir masculin. Là existe une remarque religio-historique qui signale l'étendue socio-culturelle du signifié révélé. En effet, selon Jean Markale : « le culte de la Vierge Marie était une révolution religieuse. Car, si la société patriarcale a privé la Déesse-Mère de son pouvoir, et elle lui a substitué de force le dieu-père, la mentalité du peuple a revendiqué la naissance de la Mère-Déesse puisque, c'est à elle qu'on demande toujours de l'aide et c'est elle qui est toujours présente » (Sattari, 1398 : 59). Donc, on est convaincu qu'il existe une justification historique pour le choix de ce prénom puisque dans le film aussi, Maryam, la belle-fille de Mohtasham intervient dans la dernière scène, elle est celle qui soigne son beau-père, le sauve de la mort mais aussi celle qui est médecin, plus instruite que les générations précédentes et qui n'accepte d'habiter dans une maison où le cadavre de Molouk est enterré. Elle refuse la suprématie masculine et on peut dire qu'elle lui est déjà supérieure. Il faut signaler que les autres femmes, Farkhondeh et Sakineh aussi interviennent pour soigner Mohtasham. Cet acte, preuve de leur indulgence à l'égard de celui qui n'a cessé de les priver de la vie, est considéré comme l'ultime témoignage du rôle conservateur de la femme qui ne cesse de surveiller la race humaine.

Notons que le prénom Mohtasham a deux sens : magnifique et personne riche. Il rappelle une marque très connue et de qualité du tapis iranien. En effet, Mohtasham et son père vivent du travail des femmes de la famille et des tapis tissés à la main par elles. La richesse de Mohtasham vient et dépend donc des tâches des femmes. En d'autres termes, la splendeur et la renommée des tapis et donc de la vie sociale des hommes, doivent aux tâches des femmes bien que celles-ci restent inconnues. Comme le dernier signifiant nominal, nous pouvons citer Nasser qui veut dire victorieux et protecteur. En effet, ce personnage, étant un instructeur au lycée, est plus instruit que les autres hommes de la famille et ne

manifeste pas de violence verbale à l'égard de sa femme. Mais la dernière phrase qu'il adresse à sa femme : « peut-être que mon grand-père ne savait pas qu'il a fait un crime » renforce, d'une part, l'idée du paradigme et d'autre part, présente la persistance du comportement violent propre aux hommes lorsqu'il jette son téléphone portable au mur. Comme si le signifiant « Nasser » comportait déjà les germes de la victoire masculine mais d'une autre manière.

## II. Les signes gestuels-culturels

La Maison paternelle est pleine de signes gestuels qui contribuent à présenter l'autorité masculine. La première séquence du film montre les efforts du père et du fils pour forcer Molouk à entrer dans le sous-sol. Dans cette scène, une fois on est témoin de la fuite de la fille du sous-sol vers la cour et vice-versa. Le père ne faisant aucune attention aux prières et aux pleurs de la fille, la force à terminer la réparation du tapis – un signifiant gestuel qui a trois signifiés différents : premièrement sous prétexte de terminer le travail, il oblige la fille d'entrer au sous-sol ensuite derrière cette obligation, il y a la vraie volonté du père consistant à ce que le client ne doute pas de la professionnalité du travail de réparation. Enfin, il veut l'exploiter dans ce délai et l'assassiner, tout à la fois. Cette dernière exploitation affirme encore le sens de la cruauté chez le père. Ce regard méprisant porté à la fille est dépourvu de toute affection paternelle. On peut trouver d'autres signifiants gestuels justifiant cette attitude. Dans la même scène, la fille, avant de s'enfuir vers la cour, met le fer à repasser sur le tapis, le père la suit mais il revient, enlève le fer à repasser et poursuit sa fille de nouveau. Cela montre à quel point le tapis et puis l'argent comptent pour lui. A travers ce signifié, nous comprenons qu'il est déjà sûr du meurtre de la fille et que l'honneur sociale de sa profession est plus importante pour lui que la vie de sa fille. Dans la scène suivante où Molouk évadée tente de s'enfuir vers la rue, la caméra nous montre la porte de la maison qui peut s'ouvrir si l'on essaie – puisque le père n'est pas encore là – mais la fille n'essaie pas de passer à côté de son frère et de traverser la porte. En effet, la porte-signe comporte un signifié social, elle indique que la porte ouverte n'augmente pas du tout la sécurité de la femme et ne diminue en rien la violence d'une telle inconduite. La porte ouverte remarque qu'en fait, hors de la maison, il n'y a rien de différent, la majorité des hommes dans cette société suivent la même inconduite et le destin des femmes est pareil à celui des femmes de cette maison. Par ailleurs, chaque fois que la porte de la maison s'ouvre, on voit un mur haut devant, à l'autre côté de la ruelle, comme si même les femmes traversaient la porte, leur vie aboutissait à une impasse. Le juge qui condamnerait la fille à la mort est hors des murs de cette maison. En vérité, le juge fait partie de la doxa qui méprise incontestablement la femme et la juge. Nous observons que les femmes protestent toutes contre les hommes à cause de ce crime. Par exemple, à propos de la mort de Molouk, Marzieh parle du « sang versé injustement ». Cependant, elles ne peuvent pas porter plainte contre les hommes de la famille. Elles protestent seulement à l'intérieur de la maison. Car elles savent bien qu'il n'y a pas de justice en dehors de la maison. Parallèlement aux efforts de Molouk pour s'évader, nous avons des séquences qui montrent Mohtasham en train de creuser la tombe dans le sous-sol. Nous avons signalé qu'il ne répond pas aux questions de sa sœur et creuse sans cesse. On lui avait ordonné de se taire, il serait intéressant d'ajouter ici que le silence du père, du Mohtasham et d'Alirézâ renforce aussi et encore l'idée du paradigme. Ils ne savent pas vraiment pourquoi on a fait ce meurtre. Ils ont appris, de génération en génération, qu'il faut absolument le faire. C'est l'évidence même.

Mais d'où vient l'idée de la tombe dans le sous-sol ? Certes, ce signifiant gestuel n'est pas quotidien chez tout le monde, il est effroyable. Il fait succomber le personnage féminin, mais il est d'usage courant chez les hommes de cette famille. Ainsi, encore une fois l'idée du paradigme et de la coutume intervient comme signifié éclairant. L'angoisse meurtrière de Molouk l'a paralysée, atteinte d'incontinence urinaire, elle urine sur le sol de la cave. Cet autre signifiant gestuel se répète exactement à la fin du film lorsque l'une des filles de Mohtasham, Robabeh, est frappée et battue par son père à cause de la réouverture de la porte du sous-sol. En effet, le signifié correspondant confirme l'idée que les femmes

de cette maison sont atteintes d'une angoisse essentielle, qu'elles ne peuvent pas contrôler leur peur devant la colère des hommes. Sans vouloir répéter les détails de la scène du meurtre, on se contente de faire remarquer que le geste ultime du frère et du père pour assassiner Molouk consiste à lui écraser le crâne. L'analyse de cette scène paraît être indispensable puisqu'en fait, leur geste est symbolique. La tête est le symbole de la pensée, de la méditation ; la puissance dont dépend le progrès de la vie. Pendant tout le film, les hommes essaient de dominer les femmes par le contrôle de cette faculté spirituelle et plus le film avance, moins ils peuvent le réaliser. Car, la société féminine accepte les concepts modernes de la vie, elle en profite pour améliorer sa situation dans la vie sociale mais l'austérité masculine – fermée dans sa vision limitée et traditionnelle - ne fait qu'un retour décevant sur ses principes pétrifiés. Les sociolinguistes ont toujours remarqué que les femmes sont plus progressistes et plus sensibles aux changements dus à la mode [que les hommes] (Baylon, 1991 : 78). Dans le film, après le meurtre, une suite de plans renforce cette anti-valeur du comportement masculin. On peut, par exemple, parler de la séquence où l'oncle et son fils viennent rendre visite au père pour s'assurer du meurtre. Ainsi, l'oncle propose à son fils d'enfoncer une épée dans le sol et quand ils voient qu'elle est entachée de sang, ils sont convaincus et félicitent le père. En effet, ce signifiant gestuel consistant à vérifier le meurtre qui est proposé par l'oncle – figure plus meurtrière que le père- témoigne de l'usage et de l'expérience répétitive de ce geste dans le temps. Ainsi, ce fait se répète dans la séquence où le vieil homme cherchant son tapis raccommoqué entre dans la maison, vérifie le tapis et donne de l'argent à Mohtasham puisque le père le présente comme celui qui a raccommoqué le tapis. Ce geste peut être interprété comme un signifiant qui a pour signifié la valeur progressive des hommes dans la société qui aboutit à la sous-estimation des femmes. Cela peut être considéré comme une récompense pour Mohtasham en raison de ses aides au père pour cet homicide volontaire. Molouk morte, les autres femmes continuent à travailler dans la maison. La séquence consacrée à la deuxième génération des filles représente la mère et les filles en train de préparer et de colorer des fils en laine pour tisser des tapis. Cette séquence montre le gendre de la famille en train de frapper sa femme pour lui interdire la réparation des tapis. Tous ces signifiants gestuels ont pour signifié cette idée majeure selon laquelle les femmes ne sont pas considérées comme des personnes mûres et raisonnables, les hommes les autorisent à travailler quand ils veulent et qu'ils en ont besoin, et ils leur interdisent de travailler lorsqu'ils ne veulent pas. Nous comprenons à travers les propos de Tahereh que son mari a écrasé sa côte en la battant et qu'elle pleure tout le temps à la maison. Alireza jette par terre le tapis que sa femme a raccommoqué et puis il se jette sur le tapis et se met à le déchirer par la main. Mohtasham tombé par terre, ne cesse de battre sa fille avec les coups de pied et il claque aussi sa petite fille. Nasser, bien qu'il ne batte pas sa femme comme les autres hommes, il jette au mur son portable quand il est irrité. Tous ces signifiants gestuels impliquent l'impossibilité de l'arrêt des violences chez les hommes. Leurs comportements envers les femmes nous font comprendre que celles-ci sont victimes d'un fanatisme aveugle, d'un pouvoir absolu. On peut en conclure donc que la première fille n'aurait pas été coupable non plus et ce sont les hommes du film qui voient l'honneur familial en danger. Comme nous avons déjà signalé, le travail des femmes consiste à tisser et à raccommoquer des tapis. Le tapis considéré comme un signe « possède une structure figurative qui témoigne d'une organisation des lignes, des couleurs et des motifs pratiqués sur des textures fine ou épaisse. » (Shairi, 2017 : 31) En effet, dans l'art du tissage, il y a un va-et-vient entre l'ouvrage et l'artiste qui forme une conversation créative. D'ailleurs, il est important de ne pas nier dans ce mouvement le passé qui est là pour être transmis au futur. Il y a donc un échange entre l'artiste – qu'est la femme – et le tapis. La transmission est en ce sens liée à une méditation sur soi. Il s'agit de l'ordre de la sensation. Ce travail féminin (dans le film) est en ceint de réflexions et de sentiments. Enfin, le tapis quitte cette atmosphère intime pour entrer dans la société ; mais cette entrée n'est pas aussi féconde que le premier état, puisque l'homme vise à le faire pour obtenir de l'argent. Ainsi, la chaleur des mains artistes est substituée par la froideur du métal. De plus, les femmes s'occupent aussi de raccommoquer les tapis, d'en réparer les déchirures de sorte que personne ne s'en rende compte. Si l'on considère le fait de réparation

des tapis comme un signifiant gestuel, le signifié nous fait découvrir l'éducation familiale basée sur la dissimulation. Cette culture de réaliser ses intentions en cachette ou d'interdire aux autres d'en savoir se voit surtout chez les hommes mais aussi chez les femmes : le père et Mohtasham cachent Molouk dans le sous-sol pour que les autres ne l'entendent pas, on cache aussi sa tombe. Tahereh se cache dans la cave de peur de son mari. On essaie de cacher la cave par de plusieurs serrures, par une cloison. La cérémonie du deuil du grand-père montre Mohtasham qui crie : « pourquoi est-ce qu'on emporte ces équipements maintenant ? » Ainsi, du travail routine de la réparation des tapis, on arrive au sous-sol, symbole de dissimulation et de la censure culturelle. Ceux qui raccommodent - dans le film, tout au début et après le meurtre, ce sont le père et le fils qui se présentent comme professionnels de ce domaine. Le père censure et arrange les faits surtout ceux qui se sont réalisés hors de son emprise. Il est celui qui nie la réalité, qui la supprime et la déforme pour en donner une image idéale et conforme à son propre désir. Toutes les violences et les anti-valeurs sont issues de ce geste de dissimulation.

La scène qui aboutit à la mort de la mère contient à elle des signes expressifs. D'abord, on voit Mohtasham près de la tombe de Molouk. Il est en train de prier pour elle, ce signifiant gestuel, outre la douleur et la souffrance qu'il impose à la mère, prouve à cette dernière qu'elle vivait depuis des années avec un meurtrier et qu'elle attendait en vain le retour de sa fille. Elle découvre ainsi la tombe et elle en meurt. En effet, la mort de la mère qui est du point de vue médical, le résultat d'une crise cardiaque n'est autre chose qu'un meurtre indirect réalisé par le père. Il faut noter que le meurtre de la fille et le cacher pendant des années a pour résultat la mort indirecte et graduelle de la mère ; elle ne vivait, en fait, qu'en état de mort dans l'âme du fait du destin vague et perdu de sa fille. Dans la séquence consacrée à la fille célibataire, Farkhondeh, et sa protestation contre son père et son frère, on voit les personnages en train de vider le sous-sol des équipements. Ce geste, c'est-à-dire l'abandon de la cave se présente plusieurs fois dans le film, lorsque Farkhondeh découvrant la tombe, quitte cette partie de la maison, lorsque Robabeh qui avait décidé d'y établir un cours de tapissage, quitte la cave après une discussion vive avec sa famille et enfin lorsque la dernière femme, Maryam, découvrant le cadavre après des décennies, refuse d'y habiter. Il paraît que par ce signifiant gestuel, toutes les femmes de la maison, montrent leur peur et leur angoisse face à l'imagination d'un tel crime mais aucune d'elles ne peut ni ne fait rien de décisif contre la violence paternelle. Ce crime est commis à l'aide d'un grand pilon en pierre sur lequel la caméra s'arrête deux fois. Par ce geste visuel, le spectateur est tourmenté par l'idée que cet instrument qui était utilisé autrefois par les femmes pour broyer les substances à manger est appliqué par l'homme dans ce film pour faire disparaître la femme. Jalal Sattari, dans son livre intitulé *Figure de la femme dans la culture iranienne* indique que depuis l'âge paléolithique jusqu'à l'âge du fer, c'est-à-dire, à peu près trois mille ans, la relation de la femme avec l'homme était fondée sur l'équité, l'égalité et la division des fonctions sans vouloir dominer autrui. Mais depuis cette époque, l'histoire de cette relation est marquée par des querelles et des débats. L'homme s'efforce de diminuer la valeur de la femme, de la rendre au statut de dominé. Ainsi, leur relation jadis complémentaire est affectée de blessures et l'autorité patriarcale a commencée. Durant cette période, la femme diminuée au statut d'un article est achetée et vendue par les hommes. Aussi, la caractéristique la plus importante de la société patriarcale est de contrôler la vie sexuelle de la femme pour éviter de ne pas attribuer à un enfant étranger son nom et ses biens matériels. » (Sattari, 1398 : 8,9) Pour fortifier son pouvoir, le patriarche essaie de justifier l'inégalité entre deux sexes. Selon la conception patriarcale, l'homme est le maître du monde et de la femme et s'il exerce violemment son pouvoir, c'est parce que son complice de vie, la femme, est le symbole d'un danger qu'il faut éviter. « Et quand l'homme croit à ce qu'il est lui-même l'incarnation de la pure bonté et autrui de la méchanceté, la dureté dans son comportement sera justifiée car, avant tout, c'est la morale qui permet cette dureté. Ainsi, ce sera une fonction sacrée de lutter contre l'ennemi en soi – qu'est la femme- pour éviter le danger qui le menace. La violence du comportement masculin face à la femme exprime sa peur de la castration par le pouvoir féminin et d'une révolte qui détruira son palais des rêves. Notons que les femmes n'ont organisé aucune révolte face à ce comportement, elles

l'ont accepté et à l'exception de quelques-unes qui étaient plus audacieuses, les autres s'y sont résignées. » (*Ibid.* :10) Comme on a observé dans le film, cette résignation est liée à des croyances coutumières qui vénèrent la peur et le respect des traditions. En effet, « la femme dans la société de cette époque, est assiégée de la prison de l'autorité de son mari et ne peut pas dialoguer avec lui. Elle se voit donc inférieure » (Rezaei & Darabi Amin, p. 56). Seule la dernière génération s'avère différente. Nasser, fils de Mohtasham, ne manifeste pas la même colère traditionnelle face à sa fiancée. Mais il se montre courageux pour procéder à l'exhumation. L'indifférence et la froideur de son geste lors de l'exhumation sont à remarquer. Par ailleurs, bien que l'instructeur au lycée, intellectuel, instruit et d'aujourd'hui, il justifie auprès de sa fiancée le crime de son grand-père et de son père, car le poids du paradigme est beaucoup plus lourd. Les femmes ont bien changé, mais les hommes restent toujours prisonniers du paradigme. Face à lui, il y a Maryam qui est inconciliable et qui quitte la maison dès qu'elle entend le secret de la cave.

La mort du père pourrait être la mort de crime contre la femme, d'autant plus qu'il coïncide avec l'ouverture du cours de tapissage dans le sous-sol par Robâbeh. Mais ce projet ne peut pas se réaliser et aboutit à l'échec : on appelle Mohtasham, qui est en train de manger le repas de la cérémonie du deuil du père, pour qu'il empêche la jeune fille d'enlever la serrure de la porte de la pièce où Molouk est enterrée. Il est à noter que le repas de telles cérémonies est du bouillon de bœuf ou bien du riz bouilli accompagné du bœuf. Mohtasham descend dans la cave, la cuillère remplie de repas à la main gauche, et entre en conflits verbaux et physiques avec sa femme et sa fille à qui il donne une claque devant les yeux de ses amies. Le conflit dure ainsi quelques minutes. La cuillère toujours à la main, il finit par empêcher l'ouverture de cette porte et c'est alors qu'il met le repas dans la bouche et sort de la cave. Cette scène comportant ce signifiant gestuel rappelle à l'esprit la théorie darwinienne de la « horde primitive » et les travaux de Robertson Smith repris par Freud. Dans la théorie de la horde paternelle, le père autoritaire et tout-puissant garde pour lui toutes les femelles du groupe. Les fils, ces « sauvages cannibales » se réunissent et tuent le père (afin de pouvoir accéder aux femmes) et le mangent en repas totémique. Puis, par peur de la vengeance du père, ils substituent un totem au père pour commémorer celui-ci par le biais de fêtes commémoratives. Selon Freud, la psychanalyse nous a révélé que « l'animal totémique sert de substitution au père » (Freud, 1951 : 107). Durant le conflit, la cuillère de repas totémique -remplaçant du père- accompagne Mohtasham. Après le père, c'est lui qui est violent, qui reprend la démarche du père et possède le destin des femmes.

### III. Les signes architecturaux

Selon Carolle Gagnan, « l'espace n'a pas besoin de parler pour signifier, il signifie directement, l'espace peut signifier autre chose que lui-même, autre chose que sa matérialité physique. » (Gagnon, C. Marier, 2015 : 140). Ainsi, dans la plupart des séquences tournées dans *La Maison paternelle*, on sent la présence de la femme : la cour pleine de vases fleuris de géraniums, l'existence de grosses marmites qui servent à colorer des fils, les plateaux mis au soleil sur lesquels se trouvent des fruits secs. Dans la première scène, on observe les vaisselles lavées et nettoyées à côté du bassin ; tous ces signes renvoient à la tâche quotidienne de la femme qu'elle exerce comme une fonction habituelle. Dans la cour, on voit un gros figuier dont les branches courbées et les fruits embellissent de plus en plus la maison. Cet arbre, symbole de la solidarité et de l'amitié n'a rien de voir avec la culture dominante de la maison qui semble être basée sur l'autorité. En fait, tous les éléments qui constituent la beauté de la maison sont des signifiants architecturaux qui forment la structure apparente de la maison, en revanche le sous-sol situé au coin gauche du cadre se montre comme un autre signifiant architectural qui comprend la structure latente de la maison. Donc, par cette division on arrive à déchiffrer le signe de la maison entière. Elle est basée sur la dualité plus précisément sur l'hypocrisie. L'apparence de la maison comprend la cour, la terrasse et le deuxième étage et son contenu caché est désigné par le sous-sol. Les 'autres' fréquentent l'apparence de la maison, personne n'est informée du secret de la cave. La cour est belle, le figuier est

généreux, l'eau du bassin est limpide. Toute cette apparence ressemble à un tapis raccommode. La fausse beauté et tranquillité de la cour cache la laideur du sous-sol et les événements désagréables qui s'y passent.

La violence masculine, héritage ancestrale, est censée donc d'être effectuée dans le sous-sol, pièce inséparable du destin des femmes où les hommes vont enterrer les opinions contraires. Tout ce qui est contre l'honneur familial doit se placer au sous-sol. Les tapis, signes de la richesse de famille, y sont tissés mais le père s'en sert aussi pour cacher la tombe.

Dans les derniers moments du film, quand la porte s'ouvre, on voit que le même mur, autrefois en terre crue, est alors en marbre. Ce changement du signifiant architectural pourrait affirmer le passage du temps, l'arrivée de la modernité seulement hors de la maison paternelle, c'est-à-dire qu'il y a le changement du paradigme au niveau de la société mais pas d'individu. Le spectateur du film ne voit jamais hors de la maison. Les femmes se trouvent le plus souvent à la maison et dans la cave, alors que les hommes sortent de la maison et entrent en communication avec les autres gens dans la société. Même ils sont au courant des événements politiques du pays : Alireza dit, par exemple, que les soldats russes ont bloqué les routes du Nord et que le charbon n'arriverait plus à Téhéran. En effet, « la société aux prises avec les traditions, ne favorise pas encore la participation des femmes dans le domaine social » (Vesal & Fahandejsaadi, 2019 : 208).

Les escaliers font partie inévitable du sous-sol. Ces signifiants architecturaux aboutissent à la cave et à la tombe, alors qu'en général, les escaliers marquent la marche vers la transcendance mais non pas pour les femmes. Le deuxième étage n'est présenté qu'une seule fois : lorsqu'on décide pour l'avenir de Sakineh et l'oblige, sous menace de mort de se marier. De même, Molouk une fois évadée vers la cour, est obligée de descendre les escaliers pour y trouver la mort. Également, Sakineh qui a tenté de se suicider monte les escaliers du sous-sol pour boire de l'eau mais elle est obligée de les descendre pour y trouver la mort ou bien le destin forcé. La scène consacrée à Robabeh qui la montre en train d'établir la cour de tapissage montre qu'elle descend l'escalier alors qu'elle est pleine d'espoir, mais après la découverte de la tombe, elle le monte et n'y revient plus. Il en va de même pour Farkhondeh et Maryam. Le sous-sol de la maison paternelle est transformé en cimetière paternel. La maison a donc perdu sa fonction primordiale de garde et de sécurité.

Les différentes séquences du film montrent une balançoire et une porte qui, malgré le passage du temps et la disparition des personnages existent encore. Ces deux signifiants faisant partie des signes architecturaux semblent être pleins de sens. L'image de la balançoire est présentée à travers la vue étroite de la fenêtre du sous-sol. A chaque fois, une petite fille en train de jouer à la balançoire est regardée par l'un des hommes : une petite fille jouant pleine d'espoir enfermée dans un petit cadre, inconsciente de son avenir déplorable. Ce plan est répété plusieurs fois dans le film. On entre dans l'histoire du film par la porte qui s'ouvre et on change d'épisode à chaque fois qu'un homme regarde la cour par la fenêtre du sous-sol. Cette balançoire peut être comme un signe qui transfère le symbole de la vie routine, inerte et répétitive des filles de cette maison traditionnelle. D'ailleurs, ce regard est significatif. Par son analyse, on comprend le signifié et l'idéologie qui se répète dans le film : les hommes qui se trouvent à une position inférieure par rapport aux femmes doivent regarder cette innocence toujours d'une position inférieure. Les regards des hommes à travers ce petit trou dans la fenêtre, ce sont les regards étroits, sans largeur et sans compréhension ni tolérance qu'ils portent sur le monde et sur la femme. Mais l'autorité masculine ne tarde pas à s'imposer. Elle s'empare du cadre et les filles seront emprisonnées de son fanatisme aveugle. La dernière séquence montre la balançoire cassée, abandonnée et immobile. Il n'y a plus de fille à y jouer. Cela peut inaugurer un nouvel épisode dans la vie des femmes de cette famille autant qu'elle marque apparemment la fin de la violence puisqu'en effet, aucune modification n'est



apportée à la société masculine coléreuse et violente, au contraire cette dernière est parvenue à supprimer les femmes.

L'un des signes importants qui fait partie de la structure de la maison est la vieille porte en bois. Dès le début du film, après avoir frappé à la porte, Molouk entre dans la maison et ne peut plus en sortir. Elle y est enterrée pour toujours. Les spectateurs et les personnages sont tous pris dans la Maison paternelle. La seule solution d'y échapper consiste à détruire la maison et d'y établir un nouveau bâtiment moderne. Mais c'est impossible puisque les os de Molouk vont être enterrés encore dans le même sous-sol et Maryam, opposée à cette décision déclare : « je ne veux pas bâtir ma maison là où on a tué une femme ». Elle quitte la maison et ne veut plus y rester même un seul instant. De la même façon, Farkhondeh ne cesse de répéter que tout le monde doit être informé ce qui s'est passé dans la cave. Le temps passe, la famille devient plus grande, la maison plus ancienne, mais la tombe existe toujours dans le sous-sol et jette son ombre sur plusieurs générations de cette famille. On décide de détruire le sous-sol pour oublier le souvenir du meurtre fanatique, mais le cadavre persiste. Son souvenir est gravé dans l'esprit de la maison comme les motifs éternels tissés dans le tapis. Les hommes de la famille n'acceptent pas de détruire le fondement de la maison, ils veulent en garder les racines ; ainsi veulent-ils y enterrer de nouveau le cadavre ; détruire la maison semble être irréalisable à condition qu'une femme opposée à cette culture violente intervienne : Maryam qui n'accepte pas d'y habiter.

Un autre signe qui a orné de sa présence le sous-sol est le fil des raisins tendus. Il existe un rapport direct entre les filles et les raisins. Leur existence et leur fraîcheur au-dessus de la tombe sont significatives. Au moment où la mère, couchée au-dessous des raisins, est morte, Mohtasham tombe et fait couper ainsi le fil des raisins, car en fait, c'est lui qui a participé au meurtre de sa sœur. La rupture du fil par le fils et la chute des raisins frais et gros vont de pair avec la fin de la vie de la mère. Car encore c'est Mohtasham qui informe la mère de l'assassinat de Molouk. Ce qui fait la mère mourir de chagrin. Le destin désespéré et décevant des autres femmes et filles de la maison ressemble aux raisins coupés et tombés sur terre.

À l'origine, la construction de la maison est un phénomène culturel et sa composition et son ordre spatial sont directement influencés par la culture dominante de la région (Talebi, 1388 : 5). L'intitulé du film, « La Maison paternelle » indique déjà le patriarcat masculin – son autorité, son fanatisme, sa culture dominante et sa violence, aussi bien que son architecture proposée et bâtie selon sa supériorité. De différentes activités étaient réalisées dans une maison traditionnelle, donc, l'architecture de chaque pièce était conforme à l'activité considérée. Ainsi, les pièces situées à l'extérieur de la maison étaient consacrées aux hommes ayant des postes politico-sociaux. Dans le film aussi, la cour est asservie par le père pour recevoir sa clientèle de tapis. La cuisine était normalement située dans le sous-sol. Il faut noter qu'elle n'était jamais construite à côtés des pièces principales et importantes. (*Ibid.* : 4) La structure générale des maisons introvertie était divisée en deux parties : extérieure (les espaces privés) et intérieure (les espaces publics). La confidentialité qui déterminait la fonction des pièces, était à l'origine de cette division. Par exemple, le passage de l'extérieur à l'intérieur de la maison sans respecter les limites de la confidentialité était impossible. En apparence, cette architecture était destinée à l'aisance et au confort des femmes de la famille mais à regarder de plus près, on se rend compte que les femmes dans le sous-sol ou les parties intérieures ou inférieures de la maison étaient plus contrôlées par les hommes. C'est ce qui se voit clairement dans le film. Le sous-sol est le lieu où six femmes luttent pour leur vie mais finalement s'abandonnent à la mort ou se résignent. À propos de l'importance de la maison, Bachelard écrit qu'« une grande quantité de nos mémoires sont naturellement abrités au moyen de la maison. Elle présente des espaces réservés où nos souvenirs trouvent des abris bien marqués ». (Bachelard, 1957 : 34) L'une des pièces réservées de la Maison paternelle est le sous-sol où la tombe et le cadavre de Molouk, signe d'innocence féminine et de violence masculine influence tour à tour les personnages. C'est là où le fils- complice du père – devenu vieillard sera atteint d'un coup d'apoplexie. D'un coup, il

revoit le passé et la scène du meurtre le paralyse. Selon Bachelard, « le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent parfois s'opposant parfois s'excitant l'un l'autre ». (*Ibid.*) Et il est vrai, le souvenir du meurtre de Molouk, la mort de sa mère et les souffrances imposées aux femmes – les scènes où Sakineh, Tahereh et Farkhondeh sont victimes de violence langagières et des coups de poings et de pieds – privent le père de la puissance de parler et font arrêter d'un coup la vie de Mohtasham. Vue sous cet angle, toute la maison considérée dans son ensemble est comme un signe dont les parties traduisent la fausseté de la culture dominante.

### Conclusion

Une étude sémiologique peut attiser notre pensée critique. En effet, elle nous aide à déchiffrer les messages codifiés pour faire comprendre les concepts connotés et les significations latentes présents dans le contexte. Elle nous apprend que les mots, les gestes et les espaces sont tous l'expression des états d'esprit et des valeurs culturelles qui doivent être décryptés. Le produit cinématographique fait partie de la culture sociale. Les différents éléments d'un film comme les personnages et leur prénom, les dialogues, l'espace, etc. sont en effet des signes et leurs signifiés sont en rapport avec les concepts socio-culturels.

Ainsi, nous avons observé que La Maison paternelle fait passer ses messages à travers des signes qui sont présents en communication verbale, gestuelle aussi bien qu'en scénographie. De l'ensemble des études de signes verbaux, gestuels-culturels et architecturaux, on peut conclure que le film cherche à présenter la supériorité de la culture masculine et la conséquence de cette supériorité sur la vie des femmes qui sont victimes d'un déterminisme aveugle.

Considérés comme des signes évocateurs autant que révélateurs, les paroles prononcées par les hommes ou les femmes indiquent le style de vie des gens de six décennies et de trois générations dans une même famille. Également les gestes des personnages et les lieux fréquentés par eux dans le film constituent des signes à être déchiffrés. Cette analyse approuve l'idée que les valeurs n'ont pas encore été modifiées chez les hommes, la vision du monde, la façon de penser et donc la façon d'agir n'ont pas changé. La soutenance du petit-fils au profit du grand-père montre à elle seule la continuité de la tendance chez les hommes à se considérer toujours comme supérieurs et la fuite de la dernière femme du sous-sol montre une nouvelle génération des femmes plus instruites et moins intransigeantes.

### Bibliographie

- [1] Bachelard, Gaston, (1957). *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France.
- [2] Barthes Roland, « Éléments de sémiologie ». In : *Communications 4, Recherches sémiologiques*. Paris, Seuil, 1964, pp. 91-135.
- [3] Baylon, Christian. (1991). *Sociolinguistique*. Paris : Nathan.
- [4] Freud, Sigmond. (1951). *Totem et Tabou*. Paris : PUF.
- [5] Gagnon, C. Marier, N., « Sémiotique du passage et du séjour en architecture », *Recherches sémiotiques/semiotic Inquiry*, volume 35, Issue 1, 2015, Association canadienne de sémiotique, Canada, 2015, pp. 139-162.
- [6] Hamon, Philippe. (1977). *Poétique du récit*. Paris : Seuil.
- [7] Keyfarokhi, Mehrnoosh&Darabi Amin, Mina, « Etude comparative-minimaliste de deux romans français et persan *La Salle de bain* et *L'Automne est la dernière saison* », *Revue des Études de La Langues Française*, Volume 12, Issue 2 (Numéro de Série 23), Ispahan-Iran, 2020, pp. 113-130.
- [8] Martin Olivier, (2018) « Paradigme », in Paugam Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? ».
- [9] Metz, Christian, « Quelques points de sémiologie du cinéma », *La Linguistique*, Volume 2, Issue 2, PUF, 1966, pp. 53-69.
- [10] Metz, Christian, « Langage et Cinéma », *Annales*, 28-1, année 1973, pp. 155-157)
- [11] Metz, Christian, « Le Cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 4, 1964, 52-90. Doi : 10.3406/comm.1964.1028.

- [12] Posner, R. « Sémiotique de la culture et théorie des textes », *Études littéraires*, Volume 21, Issue 3, Département des littératures de l'Université Laval, Canada, 1989, pp.157–175.
- [13] Rezaei, Mahnaz & Darabi Amin, Mina, « Étude des discours dans les récits de Jalal Al-e-Ahmad en s'appuyant sur les théories de Gérard Genette et Dominique Maingueneau » (Study of speeches in the narrative discourse of Jalal Al-e-Ahmad's stories Relying on views of Gérard Genette and Dominique Maingueneau), *Revue Kavosh Nâmeh*, Année 19, Numéro 38, Kermân-Iran, Automne 2018/ 1397, pp. 31-64.
- [14] Saussure, Ferdinand de (1995), *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot.
- [15] Sattari, Jalal (1398), *Figure de la femme dans la culture iranienne* (Simâ-yézan dar farhagué Iran), Téhéran : Markaz.
- [16] Shairi, Hamid Reza, « Le tapis, entre le signe et l'objet », *Livret des résumés du premier colloque de sémiotique de la culture, de l'art et de la littérature*, Téhéran-Iran, 21-22 octobre 2017, p. 31.
- [17] Talebi, Mahnaz, « La place de la femme dans l'architecture traditionnelle d'Iran » (Djâyghâh-é zan dar memâri-yésonnati-yéirani), *Colloque national de la femme et architecture*, Téhéran-Iran, 15-16 décembre 2009, p. 4.
- [18] Vesal Matin, Fahandejsaadi Rahim, « L'Univers mythique et le sujet problématique dans *Le Poirier* de Taraqqi », *Recherches en langue et littérature françaises*, Vol 13, Numéro 23, Tabriz-Iran, Printemps & été 2019, pp. 205-220.

#### **Sitographie :**

- [1] Lucie Guillemette et Josiane Cossette, « Les modes de production sémiotique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec) 2006, <http://www.signosemio.com/eco/modes-de-production-semiotique.asp>.