



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Le transculturalisme des créations littéraires franco-persanes depuis les années 1980

Daneshvar Tehranizadeh, E.

Citation

Daneshvar Tehranizadeh, E. (2014, November 4). *Le transculturalisme des créations littéraires franco-persanes depuis les années 1980*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/29665>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/29665>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/29665> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Daneshvar Tehranizadeh, Esfaindyar

Title: Le transculturalisme des créations littéraires franco-persanes depuis les années 80

Issue Date: 2014-11-04

**Le transculturalisme des créations littéraires franco-persanes
depuis les années 80**

Esfaindyar Daneshvar Tehranizadeh

À mon père

**Le transculturalisme des créations littéraires franco-persanes
depuis les années 80**

Proefschrift
ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op 4 november 2014
klokke 11.15 uur

door
Esfaindyar Daneshvar Tehranizadeh
geboren te Machhad
in 1974

PROMOTIECOMMISSIE

Promotor : Prof. dr. P.J. Smith

Copromotor: Dr. J.M.M. Houppermans

Overige leden : Prof. dr. Y. van Dijk

Dr. A.A. Seyed-Gohrab

Prof. dr. A.C. Montoya (Radboud Universiteit)

Prof. dr. I.M. van der Poel (Universiteit van Amsterdam)

Cette thèse de doctorat a été financée par la NWO (Netherlands Organisation for Scientific Research) dans le cadre du Mosaic Programme. Le travail de recherche a été effectué au sein de l'institut de recherche LUCAS (Leiden University Centre for the Arts in Society).

REMERCIEMENTS

Ce projet de recherche a été une expérience unique pour moi sur le plan de l'enrichissement théorique et aussi l'occasion de rencontrer des auteurs et des intellectuels d'horizons divers. Aujourd'hui, plus de cinq années après l'étincelle initiale, c'est avec une grande émotion que j'essaie de remonter le cours du temps pour exprimer ma gratitude à tous ceux qui ont laissé l'empreinte de leur savoir et de leur sympathie dans mon travail et mon esprit. J'ai cette intime conviction que ce travail n'aurait pas pu s'accomplir sans la confiance et la bienveillance de beaucoup de personnes à différents niveaux.

En préambule à ce mémoire, je voudrais d'abord remercier Dr. Sjef Houppermans d'avoir accepté la coordination et la gestion de mon projet, et ensuite de m'avoir patiemment lu et conseillé tout le long de son élaboration. Et également, durant cette longue période, pour m'avoir généreusement ouvert les portes d'autres contacts complémentaires et d'activités enrichissantes, à savoir des cercles de discussion sur la littérature française contemporaine et le théâtre.

Mes remerciements s'adressent également à mon directeur de thèse Prof. Paul Smith qui dès le début a fait confiance à moi et au projet. Grâce à son soutien, je me suis toujours senti libre et en confiance de faire mes recherches et de publier mes articles. Il m'a toujours accompagné dans toutes mes démarches organisationnelles et financières en trouvant des solutions efficaces.

Ensuite, mes premières pensées vont surtout à mon grand frère Mazda, qui en premier m'a vivement encouragé à entreprendre cette thèse en me motivant sans cesse. Par ailleurs je voudrais exprimer ma gratitude et tendresse à mon père dont le parcours a été une source d'inspiration directe pour ce projet. J'ai eu la chance de pouvoir l'accompagner sur des parcelles de sentiers de l'exil qu'il connaît bien, en partageant des discussions riches et inoubliables. Aussi ses connaissances de la littérature occidentale et persane m'ont-elles aidé à combler mes lacunes de la connaissance de la culture et de la langue persanes, et à approfondir les aspects interculturels de ma recherche. Enfin, c'est grâce à lui que j'ai pu contacter avec plus de confiance ses amis et compatriotes écrivains.

Ce fut un privilège pour moi d'avoir été reçu par certains auteurs de mon corpus pour les entretiens parfois fort longs. Merci à Goli Taraghi, Reza Ghassemi, Firouz Nadji-Ghazvini, Chahla Chafiq et Nahal Tajadod qui m'ont généreusement accueilli chez eux et ont patiemment répondu à mes questions. Merci à Atiq Rahimi et Nahal Tajadod qui par ailleurs ont eu la gentillesse d'accepter mon invitation aux Pays-Bas pour des interventions à la Maison Descartes d'Amsterdam¹ et à l'Université de Leiden.

Le temps de la recherche fut assez long pour que je connaisse des bouleversements inattendus dans ma vie personnelle et que se produisent aussi des

¹ Soirée de rencontre avec les auteurs en compagnie de Margot Dijkgraaf, en avril 2012.

changements sur la scène politique de l'Iran. Le plus marquant était sans doute la première révolte massive des Iraniens en juin 2009, trente ans après la révolution islamique, à l'intérieur du pays et partout dans le monde. La répression drastique du mouvement démocratique par le régime et les images de l'abominable assassinat de la jeune iranienne Neda Agha-Soltan en pleine rue ont fait alors le tour du monde. C'étaient ces événements historiques qui actualisaient mes réflexions et recherches sur l'islam et l'islamisme à travers cette littérature. S'y sont ajoutés des moments d'émotions et de discussions intenses que j'ai pu partager avec ma chère amie et collègue historienne Karène Sanchez.

Je ne peux assez remercier Dr. Asghar Seyed Ghorab qui m'a généreusement aidé avec son riche savoir de la poésie et de la miniature persanes. Sans oublier d'autres collègues et amis : Koushyar Parsi, Elisa Goudriaan et Fieke Schoots pour leurs encouragements et les échanges d'informations très utiles afin de mener à bien ce travail. Merci à Tamara Overkleeft pour certaines traductions en néerlandais, et à Daniel Lapouille et Hélène Chesneau pour la dernière édition du texte.

Enfin et surtout je pense à ma famille pour son soutien affectif. Et je n'oublie pas mes autres chers collègues du département qui se battent pour assurer un enseignement de qualité et une ambiance excellente dans le département de la langue et la culture françaises à l'université de Leiden. En espérant que le point final de cette thèse soit l'occasion d'entreprendre une nouvelle recherche.

Table des matières

Introduction

Partie I : Topographie historique et littéraire des intellectuels iraniens

Partie II : Les auteurs franco-iraniens et leurs créations en société d'accueil

Partie III : Le transculturalisme littéraire

Conclusion

Table des matières.....	5
Introduction.....	8
Partie I : Topographie historique et littéraire des intellectuels	21
1. Le topique des œuvres et des auteurs franco-iraniens.....	21
1.1 Le choix des auteurs et quelques indications	21
1.2 Aperçu et quelques critères.....	21
1.3 La présentation des auteurs	22
1.4 La dimension collective de la littérature franco-persane	26
1.5 L'évolution et les thèmes abordés	28
1.6 La quantité de cette production littéraire	30
1.7 L'art du roman, langues et traduction.....	32
1.8 Des « romans-nouvelles »	33
1.9 Les problèmes rencontrés.....	34
1.10 La réception des œuvres franco-persanes en France	36
2. Les intellectuels, la politique et la religion	37
2.1 Le cadre événementiel.....	37
2.2 Les idéologies prédominantes	39
2.3 La modernité et la littérature iranienne	43
2.4 Le paramètre religieux.....	46
3. De l'exil, politique et écriture	48
3.1 L'exil à l'iranienne.....	48
3.2 Exil, écriture et mélancolie	50
3.3 Une littérature engagée	54
3.4 La traversée, récits et témoignages.....	61
3.4.1 Le cas de Chafiq	62
3.4.2 Les premières nouvelles.....	63
3.5 Une traversée transnationale	66
3.6 Le père, le pouvoir et le territoire, le cas de Rahimi	70
3.6.1 Du deuil et l'évolution de l'écriture de Chafiq.....	74
3.7 Les joies du début, le cas de Djavann.....	81
3.8 L'exil, la nostalgie et la dépression.....	85
3.8.1 La nostalgie dans l'œuvre de Taraghi.....	86
3.8.2 La nostalgie et ses conséquences	88
3.8.3 Les temps de la narration et la durée.....	89
3.8.4 La durée et la nostalgie	91

3.8.5 Nostalgie familiale, les objets et l'espace	94
3.8.6 La schizophrénie et la nostalgie	97
3.8.7 Vers une reconstitution	99
4. L'exil, un chemin de non-retour.....	100
4.1 Le climat et l'espace, des miroirs de l'âme	100
4.2 De la littérature « post-exil »	102
Partie II : Les auteurs et leurs créations en société d'accueil	105
1. Créateurs expatriés et le nouveau monde.....	105
1.1 Un tour d'horizon et les complexités	105
1.2 La notion de culture	107
1.3 Culture et écriture.....	108
1.4 Une évolution rapide de l'écriture	110
2. Écoles, langues et cultures.....	112
2.1 La colonisation et la francophonie en Iran	112
2.2 L'image de la France, politique de l'incorporation	113
2.3 La langue française des auteurs	114
2.4 La littérature, une voie de dialogue	116
3. Du métissage ou de l'hybridité.....	117
3.1 Hybridité, une vision évolutive	117
3.2 Les catégories hybrides franco-persanes	119
3.3 L'hybridation et l'activité critique.....	122
3.4 La fin des « métarécits » islamiques	123
3.5 De l'autobiographie à l'autofiction.....	129
3.6 Hybridation socioculturelle et littéraire.....	135
3.7 De la multiculturalité à la postmodernité	138
4. Interculturalisme et représentation littéraire	142
4.1 Un dialogue socioculturel malaisé	142
4.2 L'écriture et la société, deux espaces de représentation	144
4.3 Le langage et la représentation	145
5. L'interculturalisme des œuvres, des personnages.....	148
5.1 Espaces et lieux interculturels.....	152
5.2 Liens et conflits de l'interculturalisme	155
5.3 Conflits identitaires des personnages	159
5.4 Le « Jardin » d'autrui	162
5.4.1 Une construction de l'esprit.....	164
5.4.2 Un paradigme culturel.....	168
5.4.3 Exilé du jardin.....	169
5.4.4 Un jardin pluriculturel	172
Partie III : Le transculturalisme littéraire	174
1. La perspective <i>transculturelle</i>.....	174
1.1 Une terminologie sans idéologie.....	174
1.4 « Conscience » du transculturalisme	181
2. Procédés esthétiques s'orientant vers la transculturalité	183
2.1 Une tentative de catégorisation	183

2.2 Quelques précisions à propos de l'écriture franco-persane.....	185
2.2.2 Des œuvres écrites en français.....	185
2.2.3 De la traduction des œuvres franco-persanes.....	187
2.2.3.1 Une interlangue franco-persane ?.....	190
2.2.3.2 Pérphrases explicatives.....	194
2.2.3.3 De l'auto-traduction.....	196
2.3 Transculturalisme critique.....	199
2.3.1 Le retour de l'étranger.....	201
2.3.2 L'ironie chez Tajadod.....	202
2.3.2.1 Décodage des signes implicites. Des « non-dits ».....	204
2.3.2.3 L'ironie de soi et les autres.....	206
2.3.2.4 L'ironie, au sein de la société.....	208
2.3.2.5 Les effets de l'ironie. L'ironie de la narratrice.....	209
2.3.2.6 La réception de l'ironie par le lecteur.....	211
2.4 Transculturalisme antagonique.....	212
2.4.1 De la configuration des expressions antagoniques.....	213
2.4.2 La révolution iranienne comme source d'antagonisme.....	218
2.4.2.1 De la révolution au rêve.....	219
2.4.2.2 Antagonismes oniriques.....	220
2.4.2.3 La fin du rêve.....	223
2.4.2.4 Un nouveau « moi ».....	224
2.4.2.5 Voyage dans le rêve.....	226
2.4.3 Les antagonismes universels.....	229
2.4.3.2 L'histoire et l'espace d'autrui.....	230
2.4.3.3 L'écriture comme espace transculturel.....	235
2.5 Transculturalisme fusionnel.....	240
2.5.1 L'esprit du conte oriental chez Ali Erfan.....	241
2.5.2 Poésie, le style poétique et la prose.....	245
2.5.2.1 L'émancipation par la langue.....	247
2.5.2.2 La durée à l'orientale.....	249
2.5.2.3 Poésie et temporalité narratives.....	252
2.5.2.4 Le paradis brûlé de Nadji Ghazvini.....	255
2.5.2.5 Poésie et l'intertextualité.....	261
2.5.3 La bande dessinée, un genre à part.....	266
2.5.3.1 Le noir et le blanc.....	267
2.5.3.2 L'humour et la bande dessinée.....	271
2.5.3.3 La BD, un genre moderne.....	276
2.5.4.4 Une synthèse harmonieuse des paradigmes.....	279
Conclusion.....	282
Fragments d'entretiens avec quelques auteurs.....	288
Bibliographie.....	299
Samenvatting.....	309
Curriculum Vitae.....	312

Introduction

L'essayiste franco-iranien Youssef Ishaghpour disait à propos du « plus grand écrivain de l'Iran moderne », Sadegh Hedayat (1903-1951), qu'« il a fait de “la littérature” une réalité indépendante, ayant son propre accès à la vérité, libre désormais de toutes les instances extérieures qui en déterminaient la teneur et la forme, ou des buts religieux, moraux ou politiques qu'elle servait. »² Pour la première fois, les notions de modernité, de liberté et d'indépendance ont donc été associées à l'écriture romanesque iranienne avec Hedayat. Or, c'est seulement une trentaine d'années après la mort de ce dernier et à la suite de la révolution islamique de 1979, que de nombreux auteurs, menacés par la théocratie, se sont vus obligés de quitter l'Iran pour se réfugier en France et ailleurs. Expatriation qui a cependant progressivement engendré une nouvelle catégorie littéraire franco-persane hybride, liée étroitement à la nouvelle société, sa langue et sa culture.

De prime abord, on constate l'impact considérable des modèles romanesques occidentaux (introduits en Iran dès le début du XXe siècle) sur ces nouvelles créations. Les premières observations montrent en effet des traces de mixités culturelles et linguistiques dans la composition de ces œuvres, tandis qu'un examen plus approfondi révèle une interférence ingénieuse et minutieuse entre deux cultures d'origines fort éloignées. La mixité créative s'avère alors plus complexe qu'une simple juxtaposition hétérogène d'expériences sociales des auteurs. Il s'agit au fond de l'assimilation culturelle volontaire de ces derniers, d'abord sur le plan identitaire et qui débouche ensuite sur des œuvres reflétant une maturité technique et des synthèses inédites entre deux univers distincts. Ce sont au fond des expressions d'un métissage réfléchi dans la durée de l'exil³. La volonté de l'assimilation culturelle et la conscience du « dépassement » de leurs particularités par des auteurs confèrent à ce dynamisme créatif un caractère transculturel. C'est que le transculturalisme créatif révèle le choix direct des auteurs, de la technique et de la forme romanesques modernes en combinaison avec certaines traditions narratives des contes, ou des imageries lyriques orientales. Cependant, le métissage avec des paramètres occidentaux se fait à travers une conversion critique progressive du regard, d'une part envers certains aspects de la société d'accueil et d'autre part contre le traditionalisme de la culture religieuse et certains paramètres poético-mystiques iraniens.

Loin d'une entreprise hasardeuse, les créations transculturelles franco-persanes sont au fond le fruit des évolutions importantes de la société iranienne depuis le début du XXe⁴. Le transculturalisme nouveau puise effectivement ses sources dans la modernité et la laïcité françaises⁵ émergeant au début du siècle en

² Ishaghpour, 1999, 11.

³ Signalons que dans notre travail, les termes de « métissage » et d'« hybridité » (avec leurs variantes) seront considérés comme des synonymes.

⁴ Balay, 1998.

⁵ « Généralement on emploie le terme de modernité pour désigner les changements profonds qui ont affecté le climat culturel et social occidental depuis le milieu du XIXe siècle. » (Koffeman,

Iran. La Révolution constitutionnelle,⁶ par exemple, a été à l'origine d'une grande tentative d'introduction des idées occidentales dans une société profondément traditionnelle. Il s'agissait d'un mouvement politico-historique majeur, non pas *imposé* par le colonialisme mais issu de la propre volonté et de la prise de conscience du peuple. Au cours de cette période, les liens entre la littérature et le domaine social se serrent et les idées modernes et laïques se confrontent aux mœurs traditionnelles et religieuses. Or, le mouvement constitutionnel fut finalement réprimé et le destin de la modernité en Iran devint aussi sombre que celui de Hedayat se suicidant dans la solitude de l'exil à Paris. Cependant, la pierre sur son tombeau ne cesse de s'adresser à l'avenir. Cent ans après l'événement historique, on constate que l'essentiel de la pensée de cette période réapparaît sous un nouveau jour en France, car la lucidité et la détermination de dépasser les frontières rigides de la tradition pour accéder à la modernité ont perduré dans le temps et l'esprit de l'intelligentsia. C'est en effet à travers l'évolution de l'écriture en exil depuis les années 80 jusqu'à nos jours que les auteurs reformulent l'ancienne dichotomie tradition/modernité. Nous avons donc cherché à connaître les mécanismes du dynamisme interne de cette nouvelle littérature cheminant vers le transculturalisme.

Par ailleurs, s'il existe un transculturalisme littéraire, il doit être précédé d'une forme d'hybridation de la conscience identitaire. C'est-à-dire que les créations franco-persanes sont avant tout les résultats d'un changement progressif de la vision du monde, une construction identitaire échafaudée sur le contact et la confrontation des cultures en question au sein de la société d'accueil. Dans ce sens, le préfixe *trans* du terme implique le dépassement des normes et des valeurs de deux cultures initialement différentes, dans une construction parvenant à faire la synthèse de leurs paramètres respectifs. Les auteurs faisant partie d'une catégorie spécifique, nous avons voulu limiter les théories du transculturalisme à leur cadre littéraire et identitaire. Car si en dehors de cette catégorie d'autres individus peuvent accéder au métissage identitaire et aux échanges interculturels (dans une évolution plus ou moins consciente ou spontanée), la question du transculturalisme créatif leur reste étrangère. Du reste, l'étude de cette littérature implique d'autres interrogations : Qu'est-ce qu'au fond le transculturalisme et comment se définit-il dans ce contexte particulier ? Quels sont les principaux facteurs qui entrent en jeu dans l'évolution identitaire de ces auteurs, et quel est leur impact sur les créations ? Le discours auctorial est-il isolé ou y a-t-il une affirmation collective derrière ces œuvres ? Est-il possible de faire des catégories clairement définies du phénomène littéraire ? Puis, dans une perspective plus large, nous verrons en quoi le transculturalisme contribue à la création d'une nouvelle image de « soi » dans le rapport à autrui, et la place qu'il occupe au sein du dialogue social. C'est-à-dire les

2003, 15).

⁶ La Révolution constitutionnelle (1906-1911) fut contre la dynastie monarchique des Qadjar, le poids et l'ingérence des traditions et de la religion en politique. Inspirée du modèle politique et de la charte française des droits de l'homme, elle fonda le premier parlement en Iran.

liens qu'établissent ces créations avec la société française, ses discours et ses changements.

Une littérature interculturelle et critique

Le développement de la littérature franco-persane se fait en relation étroite avec l'évolution sociale des mœurs, des valeurs et des discours du pays d'accueil, c'est pourquoi les créations littéraires ont une place importante dans le dialogue des sociétés. De plus, le rythme croissant de la mondialisation⁷ a suscité un intérêt particulier pour les questions de l'interculturalité et des métissages des us et coutumes dans des pays développés. En France, la promotion de la francophonie, le discours de « l'intensification du dialogue des cultures et des civilisations » (OIF), le pluriculturalisme et le plurilinguisme, s'alignent sur la perspective de la modernité et de la coutumière pensée laïque. Ces croisements des imaginaires se trouvent au centre de notre examen de la littérature franco-persane, qui débute principalement dans les années 80. Elle représente une catégorie hybride relativement plus récente comparée à d'autres littératures francophones ; cependant, elle se distingue par son caractère particulièrement (auto)critique. Effectivement, les écrits reviennent inlassablement sur les sources et les origines des événements politiques et historiques, cause de leur existence, mais aussi dans une mise en perspective de nouvelles techniques littéraires. Contrairement à la littérature d'exil, les écrits transculturels ouvrent de nouvelles voies qui ne dénoncent plus (dans un esprit militant) des causes politiques immédiates du bannissement et les malheurs de l'exil, mais visent de façon perspicace et dans un esprit avant-gardiste les raisons culturelles profondes des coutumes, des superstitions, de l'esprit poético-mystique ou encore de l'islamisme ancrés depuis des siècles dans diverses couches sociales. Cette perspective critique touche plus précisément la vie et les expériences intimes des auteurs, et aussi plus largement celles de toute une génération d'acteurs politiques et sociaux.

Aussi, au cours de la durée de l'exil en France, l'autocritique créative s'oriente progressivement de « l'extérieur » (le gouvernement et les agents politiques) vers « l'intérieur », pénétrant les méandres des normes et des orientations psychologiques collectives complexes. Nous voyons surtout dans ce phénomène un élan général et inédit de prise de conscience, doublé d'une mutation de l'imaginaire de ces littérateurs. L'autocritique transversale puise sa force et son originalité dans son échafaudage hybride sur la culture du pays d'accueil. Cette littérature tente de créer une « jonction » entre la modernité de la prose romanesque occidentale et les richesses esthétiques et linguistiques persanes. Les auteurs

⁷ « [...] Le terme est couramment utilisé depuis les années 80, c'est-à-dire depuis que le progrès technique permet d'effectuer plus facilement et plus rapidement les opérations internationales (commerciales ou financières). Il traduit le prolongement, au-delà des frontières des pays, des forces du marché qui ont opéré pendant des siècles à tous les niveaux d'activité économique [...] La mondialisation comporte enfin des dimensions culturelle, politique et environnementale plus vastes [...] ». FMI, *La mondialisation : faut-il s'en réjouir ou la redouter ?* 2000 (<http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/fra/041200f.htm#II>).

dévoilent des antagonismes des dictats du cœur, des perceptions et des imageries communes. Le discours auctorial exprime certes une critique mais avec des modalités esthétiques et techniques légères, au service de la créativité des genres abordés. C'est-à-dire qu'il y a une atténuation de la dimension purement autobiographique au profit des possibilités d'interprétation plus vastes et complexes de l'œuvre par le lecteur.

La source de la critique transculturelle, remontant aux échanges interculturels entre l'Iran et la France au début du XX^e siècle, transparaît à travers des œuvres qui prônent un discours de fond essentiellement différent de ceux de la plupart des littératures postcoloniales. En effet, l'Iran n'ayant jamais été colonisé, développe une vision différente de l'Hexagone, de sa langue et sa culture, mais cela reste globalement peu connu, car les études littéraires sont plus largement focalisées sur l'axe du postcolonialisme. Par conséquent, la relation avec la France, sa culture, sa langue et son image dans le monde, sont d'emblée considérées sous cet angle. Aussi, comparé aux pays arabo-musulmans⁸, le cas de l'Iran est souvent marginalisé ou ignoré dans les études postcoloniales, et les analyses sont rares et controversées⁹. Nous revenons donc sur l'importance de ces dimensions interculturelles, linguistiques et historiques à travers le positionnement récurrent des auteurs exilés, mais également l'impact de l'image de la France, sa langue et sa culture sur la nature particulière des écrits franco-persans.

En outre, à travers le transculturalisme littéraire, nous nous intéresserons à un autre discours qui est celui de l'esprit laïc, comme principe politique et mode de pensée opposé à l'expérience de l'islamisme et des coutumes religieuses. Il est à noter qu'un événement capital comme l'adoption de la laïcité en France en 1905 fait son introduction en Iran un an après, dans la période constitutionnelle, donnant naissance à la catégorie des « intellectuels laïcs » iraniens. L'esprit laïc et critique de ces intellectuels hérite de la pensée des Lumières qui en Iran se dresse contre les dogmes islamiques. Cette modernité revit ainsi aujourd'hui à travers les théories et la prose romanesque franco-persanes. Aussi retrouve-t-on dans certaines œuvres des références explicites à l'esprit rationnel des philosophes du XVIII^e siècle soulignant la nécessité de la modernité et les principes démocratiques. Nous tenterons de mettre en perspective cette « quête » de la modernité à la française à travers le choix de la prose littéraire versus la poésie comme tradition littéraire iranienne. Cette catégorie d'écriture nous intéresse alors comme nouveau phénomène littéraire, mais également comme « espace » de dialogue interculturel entre auteurs orientaux et lecteurs occidentaux. Nous essaierons de voir les liens de l'écriture hybride avec l'identité de l'auteur, elle-même en interaction avec le dynamisme évolutif de la société d'accueil.

⁸ Cela à tort, car on oublie souvent que s'agissant des événements du « printemps arabe » (décembre 2010), ce sont d'abord les Iraniens qui se sont soulevés contre le gouvernement islamique (juin 2009) au nom de la démocratie et la modernité.

⁹ « Je n'avais aucun moyen de savoir qu'un an après la parution du livre, l'Iran serait le théâtre d'une révolution islamique extraordinairement lourde de conséquences [...] » (Saïd, 1980, Postface 361).

L'état actuel des recherches

Phénomène plutôt récent dans l'horizon littéraire français, à ce jour il n'existe pas de recherches, ni aucune réflexion théorique, abordant directement la question du transculturalisme des créations franco-persanes. Il existe pourtant de nombreux articles, études et comptes rendus de recherches consacrés à la littérature iranienne dite « d'exil ».

Or, cette qualification nous semble dépassée et généralisante, car elle ne tient pas compte des évolutions et des métissages des écrits dans la durée, et étiquette les créateurs dans une catégorie figée. Une catégorie qui véhiculerait exclusivement des thèmes nostalgiques et mélancoliques attachés au passé et au pays natal, alors qu'en réalité il s'agit des phases qui évoluent et qui métamorphosent l'auteur exilé. On trouve donc une grande panoplie de travaux théoriques sur la littérature d'exil iranienne (en persan ou en anglais) comme par exemple ceux d'Ahmad Karimi-Hakkak de l'Université de Maryland ou encore de Christophe Balaÿ en France. La plupart des auteurs et essayistes, comme l'irano-néerlandais Nasim Khaksar¹⁰ ou Reza Ghassemi et Shahrokh Meskoob en France, ont également écrit des essais, romans, poèmes et nouvelles sur l'exil. Les auteurs iraniens expatriés restent souvent leurs principaux analystes et commentateurs. Il y a en grande partie des publications dans des revues en persan orientées « culture et société » telles que *Goft_O_Gu*, *Arash*, *Payab* ou *Baran*¹¹. Ces revues, actives à l'étranger, se sont multipliées et de plus en plus spécialisées dans les questions identitaires et créatives des exilés iraniens depuis les années quatre-vingts.

Si le concept de transculturation (dont nous verrons la définition) est apparu dans les années quarante chez Fernando Ortiz, celui du transculturalisme est beaucoup plus récent et intéresse d'autres domaines comme la sociologie et les questions identitaires. Le philosophe allemand Wolfgang Welsch s'est intéressé à la question, et le concept est plus particulièrement étudié au Canada par des chercheurs interdisciplinaires contemporains comme Afef Benessaïeh¹² ou Sheena Wilson¹³. Cependant, si le sens du concept reste aujourd'hui fort dynamique dans différentes disciplines, il s'avère plus abouti sur les questions identitaires et dans le domaine littéraire. Les écrivains comme Edouard Glissant ou Patrick Chamoiseau ont été parmi les premiers à les évoquer dans ce cadre. Les notions plus en vogue de l'hybridité culturelle et de l'hybridation comme processus sont de plus en plus abordées dans le cadre de la mondialisation. Plus actuellement, Dagmar Reichardt¹⁴

¹⁰ Nasim Khaksar, *The Grocer of Kharzavil*, 1988.

¹¹ *Goft_O_Gu*, Directeur Reza Saghafi. *Arash*, *A persian Monthly of Culture and Social Affairs*. *Payab*, *A Review of Literature and Culture*. *Baran*, *Persian quarterly on culture and literature*.

¹² Champs de recherche : « Société civile transnationale et locale (Mexique-Amériques) » ; « Les Amériques :

multiculturalisme, interculturalisme et transculturalisme » (<http://www.telug.ca/siteweb/univ/abenessa.html#onglet56>).

¹³ « Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *ViceVersa* (1983-1996) » (2012).

¹⁴ Membre de *Research Institute for the Study of Culture* (ICOG) à Groningue (les Pays-Bas).

a écrit sur la transculturalité dans son article « Sur la théorie d'une francophonie transculturelle ». Néanmoins, des analyses plus poussées au sujet de l'hybridation de la littérature franco-persane restent dans l'ensemble assez rares. L'hybridité est souvent jumelée à des domaines comme la sociologie ou l'ethnologie.

Concernant les créations iraniennes à l'étranger, on retrouve notamment de nombreux articles et thèses dédiés à des best-sellers comme *Reading Lolita in Tehran* (2003), écrit par Azar Nafisi¹⁵, ou la fameuse bande dessinée de Marjan Satrapi *Persepolis*¹⁶. Enfin, depuis peu, nous assistons à l'émergence de nouvelles recherches sur la littérature franco-persane et la question de l'interculturalité, de l'image et du rapport à autrui ainsi que de l'hybridité dans les écrits. Laetitia Nanquette a récemment publié une thèse consacrée au rôle des représentations et de la perception culturelle entre la France et l'Iran étudiée à travers la littérature et la relation internationales franco-iraniennes¹⁷. L'auteur s'intéresse au rôle et à des représentations « stéréotypées » de l'image d'autrui dans l'approche occidentaliste/orientaliste. L'analyse critique de cette conceptualisation courante se fait entre autres des auteurs actifs en Iran à travers les écrits des auteurs franco-iraniens contemporains, ce qui crée des approches similaires avec notre recherche. Cependant pour nous, la question du transculturalisme franco-persan reste centrale au sens d'une construction nouvelle et particulière. Par ailleurs l'hybridation des œuvres ne fait pas partie du cadre des représentations orientalistes versus occidentalistes mais dans le sens d'une convergence.

Le choix du corpus et des auteurs

Il existe de nombreux écrits à propos de l'expérience d'exil, la prison politique et la traversée des frontières, cependant la plupart des textes n'ont pas de vocation littéraire à proprement parler et expriment plutôt des témoignages intéressants sur le plan historique, sociologique, politique. Ils sont également considérés comme d'intéressants « supports de mémoire »¹⁸, pour reprendre l'expression du sociologue iranien Nader Vahabi. Ces textes ne font pas partie de la catégorie « créations transculturelles » car le genre « témoignage » a comme principe premier d'informer le lecteur d'une réalité historico-politique, tandis que les frontières de la créativité transcendent largement une orientation particulière.

Nous avons donc opté pour des œuvres fictionnelles et autofictionnelles de neuf auteurs ayant quitté l'Iran au lendemain de la révolution islamique¹⁹. Cette

¹⁵ Par exemple, la thèse universitaire : *Beyond the binary : Azar Nafisi's Reading Lolita in Tehran as a product of "Hybridity"* (Abigale L Vercauteren, 2012).

¹⁶ De plus en plus de jeunes chercheurs issus de la mixité ethnique et culturelle se penchent sur la thématique de l'hybridité et d'altérité. Par exemple « Comics and Cultures: Narrating the Self and Other in Persepolis » (Shereen Honary, 2013). *Literature of the global age, A Critical Study of transcultural Narratives* (Maurizio Ascari, 2011).

¹⁷ *Orientalism versus Occidentalism : Literary and Cultural Imaging Between France and Iran since the Islamic Revolution*, (Nanquette, 2012)

¹⁸ Vahabi, 2008, 205.

¹⁹ Excepté Atiq Rahimi qui est d'origine afghane. Cependant du point de vue culturel, langue

délimitation temporelle confère un cadre, englobant des références communes à l'expérience politique et historique des auteurs durant cette période. Les écrivains choisis font également partie des plus renommés en France et parfois en Iran. Les œuvres ont également été choisies en tenant compte de la réception du public et les critiques médiatiques. Nous avons opté pour quatre auteurs femmes et cinq hommes très actifs dans le laborieux chemin de la publication littéraire en France. Les auteurs féminins sont : Nahal Tajadod, Marjan Satrapi, Goli Taraghi, Chahla Chafiq ; et les auteurs hommes sont : Ali Erfan, Reza Ghassemi, Atiq Rahimi, Firouz Nadji-Ghazvini. Parallèlement à leurs œuvres fictionnelles, nous utiliserons également des analyses littéraires ou sociologiques développées par certains auteurs comme Meskoob ou Chafiq ; ou encore des observations sur la littérature persane et occidentale faites par Ghassemi ; et aussi des problèmes d'écriture et d'auto-traduction du point de vue de Nadji-Ghazvini. Nous nous référerons également ponctuellement à d'autres écrivaines comme Fariba Hachtroudi ou Chahdortt Djavann pour mieux illustrer et fonder nos argumentations et analyses.

Bien que certains écrivains soient engagés dans d'autres activités artistiques ou universitaires, nous les considérerons avant tout en tant qu'auteurs de « fictions », et notre point de départ sera l'imagination et l'esthétique créatives (sachant que leur activité extralittéraire peut entrer en jeu dans le résultat de leurs créations).

Méthode et approche

Après une première lecture, nous avons sélectionné au maximum deux œuvres de chaque auteur. Des textes qui, de notre point de vue, laissent apparaître le plus de paramètres hybrides dans les descriptions de l'espace, du temps, des objets (donc la technique d'écriture), et qui dévoilent aussi une approche psychologique montrant le rapport et l'évolution à l'exil et à la langue du pays d'accueil (donc la dimension autobiographique). Le corpus étant exclusivement composé de romans, de recueils de nouvelles et d'une bande dessinée, la mixité narratologique, linguistique et illustrative a été prise en considération. Chaque œuvre a ensuite fait l'objet d'une analyse plus approfondie dans le but d'établir des convergences d'éléments particuliers et collectifs, sur le plan de l'expérience du transculturalisme.

La force créative des œuvres est intrinsèquement liée à l'évolution identitaire et sociale des auteurs dans l'espace/temps de l'exil, ce qui oriente inéluctablement notre recherche vers des considérations interdisciplinaires de l'intégration dans le cadre du pays d'accueil, tout en tenant compte des paramètres historiques et politiques du passé en Iran. En effet, le contexte historico-politique dans lequel les auteurs ont évolué, influence à son tour l'agencement et la construction des œuvres. Nous suivrons donc une double réflexion en parallèle, c'est-à-dire d'une part la considération des créations littéraires en elles-mêmes et d'autre part l'évolution psychologique et identitaire des auteurs, en tenant compte

maternelle (le persan), l'expérience de l'islamisme et le processus de l'expatriation, son cas peut tout à fait être comparé à celui des franco-iraniens et intégré dans ce groupe.

des interférences culturelles et historiques entre l'Iran et la France. C'est au fond l'autofictionnalité des œuvres qui sera en cause car il y a filiation entre les créations et le dynamisme évolutif socioculturel et historique des auteurs exilés. Nous procéderons donc à des comparaisons entre différentes expériences personnelles d'expatriation des auteurs et leurs liens avec les écrits. Dans ce sens, la question du métissage culturel sera abordée afin de mieux définir l'acception que nous donnons au transculturalisme littéraire. Ce concept sera enfin précisé et catégorisé d'un point de vue purement créatif. Nos observations seront justifiées à travers l'analyse détaillée des œuvres, appuyée ponctuellement par des entretiens privés accordés par quelques auteurs²⁰. Cette démarche nous permettra d'accueillir de manière directe et interactive leur point de vue sur l'expérience de l'exil et leur vision littéraire. Certains passages spécifiques de ces entretiens seront utilisés au cours du développement de la thèse.

La recherche du transculturalisme se fera principalement en trois parties : d'une part, on s'attardera sur la dimension socioculturelle et historique des auteurs iraniens, en essayant de comprendre la position et le rôle de la catégorie spécifique d'intellectuels à laquelle ils appartiennent. Ensuite, la notion de l'exil sera le pivot faisant la « jonction » entre l'Iran et la France, ainsi que les concepts clés que sont l'interculturalité, l'interlinguisme et l'hybridité. Enfin nous procéderons à une analyse littéraire centrée sur les textes et le corpus. Bien entendu, les réflexions de chaque partie seront appuyées par les textes du corpus. L'étude des œuvres a également été complétée par des théories philosophiques et littéraires qui approfondissent les notions universelles de l'exil, tout en soulignant les spécificités propres au transculturalisme franco-persan.

L'islamisme étant un paramètre central du contenu et de la genèse de cette littérature, il nous a fallu considérer d'abord cette question sur un plan plus large pour ensuite traiter de sa particularité iranienne. *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, publié en 1978 à la veille de la révolution islamique, est considéré comme l'une des premières thèses « phares » de la critique postcoloniale. Bien que loin de cette période anti-impérialiste, la vision polémique et les problématiques abordées par l'auteur à propos de l'islam, le monde arabomusulman et l'Occident colonial nous seront aujourd'hui utiles pour comprendre la position et les spécificités des intellectuels iraniens. Nous y verrons en effet l'évolution des théories concernant le rapport entre un Orient islamique et un Occident moderne, en tenant compte du cas singulier des auteurs. On se servira également des théories d'Henry Corbin, spécialiste de l'islam Chiite duodécimain en l'Iran, pour tenter de mieux comprendre l'une des pentes principales de la culture iranienne, bien problématique dans la littérature franco-persane. Parallèlement à cela, nous nous pencherons sur des théories sociologiques et politiques de Chahla Chafiq à propos de l'islamisme postrévolutionnaire afin de saisir le fond sociopolitique du discours auctorial de quelques œuvres.

Les études du sociologue Nader Vahabi sur la question de la mémoire et les différentes catégories d'exilés iraniens nous éclaireront à leur tour sur le

²⁰ Les entretiens sont en appendice à la fin du livre.

dynamisme identitaire et psychologique des expatriés et le cheminement vers le « dialogue interculturel » dans la société d'accueil. Dans cette continuité, la question de l'interculturalité, du rapport à autrui en exil et la définition de la « culture » seront abordées sous l'angle de la pensée du philosophe franco-bulgare Tzvetan Todorov. L'examen de ces concepts sera complété par des théories philosophiques de l'iranien Daryoush Shayegan sur les racines culturelles et la vision du monde collective des Iraniens. Ce bagage culturel, qui s'infiltré dans le monde occidental, nous conduit vers la considération de l'hybridité identitaire au centre de la jonction sociale et de la créativité des auteurs. On prendra alors comme références majeures les théories d'Homi Bhabha.

Enfin, les analyses littéraires diachroniques d'un des rares spécialistes et traducteurs français de la littérature persane, Christophe Balaÿ, nous orienteront sur la « préhistoire » de la littérature franco-persane et les liens linguistiques et culturels entre la France et l'Iran. Son livre *La genèse du roman persan moderne* (1998) trace en effet l'histoire de l'apparition du roman moderne en Iran. Les critiques littéraires de Gérard Genette mettront en valeur les techniques narratives et leur impact dans le cadre de l'écriture franco-persane, tandis que les conceptions de Michael Bakhtine sur le caractère « polyphonique » et « dialogique » de la prose moderne seront mises en parallèle avec le choix conscient de leur démarche créative. Ses théories révéleront encore plus particulièrement les raisons du choix de la prose développées par les auteurs.

L'exil comme point de départ

L'exil est une notion complexe mais essentielle à la compréhension de l'écriture franco-persane. Il représente d'une part, la contextualisation spatio-temporelle et psychique des auteurs confrontés à la réalité de la France et de la modernité ; il s'agit d'autre part d'un concept clé à la compréhension de l'univers poético-mystique iranien véhiculant ses imageries et sensibilités propres. Ce concept culturel séculaire est largement transmis à travers la poésie classique, la miniature et le mysticisme religieux.

Notion spirituelle abstraite, incarnée dans le contexte spatio-temporel de l'exil en France change profondément la perception culturelle originelle du monde et le discours qui s'y attachait. En effet, l'intrusion des imageries poético-mystiques liées à l'exil dans l'espace/temps moderne, recrée une nouvelle dialectique entre la pensée et la vision du monde orientales et occidentales, le modernisme et le traditionalisme. Le transculturalisme exprimerait alors cette « incarnation » d'éléments et de concepts socioculturels et artistiques issus du monde iranien dans la modernité occidentale. Mais aussi la considération critique des usages traditionnels à travers des paradigmes occidentaux. Nous essaierons de montrer que cette convergence interculturelle constitue un dynamisme évolutif et créatif, et donc culturellement enrichissant comparé à un état de monoculture « permanent ».

L'exil révèle également tout son nouveau sens dans sa contextualisation et à partir du lien avec la (post)modernité et la mondialisation. Il apparaît alors

clairement qu'il existe depuis les années quatre-vingts différentes « phases » dans l'évolution de la société d'accueil. Des étapes qui accompagnent en parallèle l'évolution identitaire des auteurs et leur écriture. Car il y a correspondance entre le regard porté par la société d'accueil (l'image de l'étranger et les discours de l'interculturalisme) et celui de l'auteur exilé. S'agissant dans un premier moment d'une substitution territoriale et « spatiale »²¹, la notion de l'exil révélera ensuite sa complexité « temporelle », psychique et autocritique dans la volonté de la redéfinition identitaire des auteurs/narrateurs. Des nouvelles écrites dans ces différentes périodes mettent effectivement en perspective cette progression et prise de conscience d'un « moi » nouveau et hybride dans les recueils.

Les périodes concernées

La période ciblée de notre recherche débute dans les années 1980, période des premières créations, jusqu'aux dernières publications en 2008. Limiter les créations franco-persanes sous la bannière de la « littérature d'exil » serait une considération fort réductrice négligeant cette longue période de vie en France. Nous discuterons donc d'une « évolution créative » en exil vers la littérature « franco-persane » représentée globalement par trois « phases » distinctes : le *multiculturalisme*, l'*interculturalisme* et le *transculturalisme*.

La périodisation de ces « phases » est schématiquement aiguillée à travers l'univers narratif des héros/narrateurs des œuvres, les problématiques socioculturelles soulevées, le rapport avec autrui et la projection psychologique de l'image de « soi ». Ces « phases » ne sont bien sûr pas déterminées ou circonscrites de manière catégorique mais plutôt globale, car elles dépendent d'un côté de l'évolution psychique et individuel de chaque auteur, et de l'autre côté des variations des « discours » socioculturels du pays d'accueil dans le temps.

Néanmoins, nous définirons schématiquement trois « périodisations » en référence à des théories sociologiques contemporaines sur l'interculturalité et le pluriculturalisme, parallèlement aux évolutions identitaires des auteurs/narrateurs. Ces phases seront surtout relevées et rendues visibles à travers les œuvres et leurs contenus.

La tripartition de la recherche

Nous examinerons d'abord l'arrière-plan politico-historique et culturel, du début du XXe siècle jusqu'à la révolution iranienne de 1979. Événement capital à partir duquel s'est formé l'esprit de l'intelligentsia moderne iranienne. Ce point de départ nous permettra de mieux comprendre les éléments persans qui interviennent

²¹ On utilisera pour cela le concept deleuzien de « déterritorialisation ». Ce concept développé par G. Deleuze et F. Guattari montrera toute son adéquation et sa fonctionnalité empirique dans le cadre spécifique de l'exil des auteurs franco-iraniens, si on met l'accent sur le dynamisme et la métamorphose qui le caractérisent. La traversée clandestine de l'Iran vers la France sera considérée comme l'ébranlement de la *déterritorialisation* culturelle et identitaire avant la *reterritorialisation* dans un espace/temps nouveau.

ultérieurement dans le métissage culturel et technique. Ensuite, le cadre interculturel dans lequel évoluent la psychologie et la linguistique des auteurs nous éclairera sur le dynamisme créatif dans l'espace/temps de la France. Enfin, nous définirons le transculturalisme dans sa forme concrète à travers les œuvres.

La première section sera donc consacrée à l'histoire, la genèse de la modernité en Iran et l'apparition des intellectuels modernes appelés *Rowchanfekrs* laïcs. Nous tenterons de montrer leur lien ontologique avec les auteurs franco-persans. Les créations révèlent également un « discours » en réaction à l'expérience récente de l'islamisme comme cause de l'exil. Le moment de la traversée des frontières, puis le départ comme déterritorialisation identitaire et culturelle seront au cœur de cette partie. Une frontière qui oppose la tradition à la modernité, et où les paradigmes de la modernité sont représentés sur le plan sociopolitique par la pensée de la laïcité française, en opposition à l'idéologie islamique. Nous verrons comment des dictats des paradigmes traditionnels se sont perpétués dans toutes les couches culturelles (la poésie ou encore l'imagerie mystique et les « métarécits »), constituant une vision du monde collective et rigide. Cependant, l'hybridation culturelle en France permet d'élaborer une position critique dévoilant et « démystifiant » les perceptions séculaires.

Dans la seconde partie, nous aborderons la perception intime et des problématiques concrètes liées à l'intégration des auteurs en France. Le rapport à autrui, à l'hôte, mais aussi à l'image et à la redéfinition de soi en tant qu'« étranger » souligneront cette phase de l'interculturalité sociale. Certains écrits montrent comment le « deuil » du passé permettra la transition entre la phase du multiculturalisme muet et l'entrée en communication et l'établissement d'un « dialogue interculturel ». Un métissage, à l'image du dynamisme d'un univers pluriculturel se met alors en place et sera observé à travers les textes.

Enfin, dans la troisième partie, on discutera aussi le fait qu'il n'y a pas d'évolution nécessaire ou de dynamisme spontané vers le transculturalisme chez toute catégorie d'expatrié, mais que cela tient uniquement d'une détermination des créateurs en tant que « passeurs de culture ». Nous définirons le transculturalisme en tant que forme particulière du métissage littéraire et identitaire, à travers le « moi » narrateur autofictionnel. Différentes catégories du transculturalisme seront examinées à travers l'étude du corpus, et à l'aide des analyses plus détaillées de quelques œuvres : (auto)critique ironique, antagonique et fusionnel.

Langue, langage et traduction

L'écriture franco-persane s'est principalement développée de deux manières : par la traduction, et l'écriture directe en française. Le rapport à la langue française, la formation de l'interlangue et le multilinguisme retournent en grande partie à l'image de la France et aux rapports originels avec ce pays, ainsi qu'à la réception de la littérature française introduite via la traduction en Iran. Cet arrière-plan joue effectivement un rôle important dans les choix et l'évolution de l'écriture en France. L'étude du transculturalisme entraîne naturellement des réflexions sur la langue, l'usage des expressions spécifiques et la question de la traduction.

Comment ces paramètres fonctionnent-ils dans le cadre du transfert culturel et du métissage linguistique ? Y a-t-il une perte ou une absence de transculturalisme dans le cas de la traduction des œuvres ? On se demandera aussi si les notions transculturelles seraient plus pertinentes dans les œuvres écrites directement en français.

Par ailleurs, il existe le cas des auto-traductions en français, pratiquées par Nadji-Ghazvini ou Erfan, sans publication préalable en persan. Démarche qui pose parfois certaines difficultés et oblige l'auteur à faire des « sacrifices » ou des innovations. Les difficultés qui s'imposent aux traducteurs, les priorités ou les solutions cherchées par chaque auteur constituent des pièces constitutives du puzzle du transculturalisme linguistique. Mais d'autres auteurs comme Rahimi passent par de nouvelles expériences de l'écriture, et d'évolution stylistique et lexicographique, en faisant le pas dans l'écriture directe en français. Dans ce cas ils font l'expérience d'un changement de perception inattendu. L'élan « naturel » chez des auteurs comme Rahimi ou Chafiq de tenter l'écriture directe en français nous donnera des clés sur le changement psychologique et son impact sur l'expression. Ainsi, celle de la France et l'imaginaire français chez un auteur comme Tajadod écrivant uniquement en français prend une tournure inédite sur le plan « métalinguistique ». Elle choisit cependant de donner une vision humoristique du plurilinguisme en vogue en Iran. Le métalangage c'est celui du persan, ses idiomes, tournures et expressions qui sont exprimés, manipulés et transformés en français par l'auteur. Qu'il s'agisse de la traduction ou de l'écriture directe en français, la pensée et l'univers iraniens introduisent leurs propres paramètres polyphoniques essentiels dans les romans.

Paradigmes culturels et techniques de l'écriture du genre

De notre point de vue, le choix de la prose romanesque et des genres créatifs occidentaux comme la bande dessinée, se place dans une logique interne et nécessaire de la quête de modernité, introduite depuis les débuts du XXe siècle en Iran. La tradition des nouvelles existait depuis longtemps et dérivait de l'oralité des contes, fables et légendes, mais le roman est spécifiquement un produit occidental. Il fut d'abord « adapté » aux besoins sociaux et culturels iraniens, créant de la sorte une littérature sociale, pédagogique et moralisante ayant une place de choix et une pérennité heureuse jusqu'à la veille de la révolution islamique.

Or, les recueils de nouvelles franco-persanes s'écartent aujourd'hui radicalement de cette conception et offrent un style d'écriture qui suit plutôt les paramètres (post)modernes. Les recueils ont aussi leur propre caractéristique, et réunissent des nouvelles si liées entre elles qu'elles offrent en réalité un « seul » et même univers, tel un roman. Chaque nouvelle fonctionne comme le chapitre d'un seul récit et contribue à l'homogénéité du discours auctorial chez Erfan, Meskoob ou Chafiq. Nous verrons comment chez certains auteurs l'intertextualité des poèmes classiques, et des imageries poétiques spécifiques, intègrent d'une manière originale le cadre romanesque occidental. De plus, la bande dessinée de Satrapi sera examinée afin de relever les paramètres d'un autre

genre moderne se mêlant à l'univers narratif persan. Elle offre des illustrations dans l'esprit oriental, parfois directement inspirées des miniatures persanes, représentatives d'une esthétique poétique idéalisante mélangées cependant à une atmosphère et un humour postmodernes. Par ailleurs, on analysera le cas fusionnel qui s'opère dans la rencontre de deux genres littéraires caractéristiques de chaque culture, que sont la prose et la poésie dans les textes de la BD.

Il est certain que l'écriture persane a beaucoup évolué dans ses normes depuis l'exil, à tel point qu'elle est devenue une nouvelle « branche » hybride en soi en France. Aujourd'hui, le transculturalisme est l'emblème marquant des créations franco-persanes qui disposent désormais de cette nature indépendante qu'Hedayat voulait voir en elles.

Partie I : Topographie historique et littéraire des intellectuels

*There are no foreign lands.
It is the traveller only who is foreign.
Robert Louis Stevenson*

1. Le topique des œuvres et des auteurs franco-iraniens

1.1 Le choix des auteurs et quelques indications

Fin des années 1990, débuts 2000, nous assistons à la prolifération des œuvres franco-persanes en France et le succès de certaines dans le monde, alors que toute la période des années 1980 était plutôt marquée par la littérature d'exil plutôt discrète, inconnue et écrite en persan. Cependant l'écriture des premières années est à l'origine de cette nouvelle littérature écrite et publiée en français. Bien que différente, elle est une source riche pour la compréhension de l'évolution des auteurs, c'est pourquoi ne les voyons pas de façon séparée.

Par ailleurs, la plupart des écrivains, qui ont quitté l'Iran à la veille de la révolution islamique (1979) ont été obligés de pratiquer d'autres métiers en France avant de pouvoir se consacrer plus amplement à l'écriture ou d'avoir la possibilité d'être édités. D'où les grands intervalles de temps que l'on observe entre les publications, et aussi une « hétérogénéité » du style chez certains auteurs. Après des débuts difficiles sur le chemin de l'intégration et la pratique de métiers précaires, certains se sont spécialisés encore plus dans leur domaine ou bien ont choisi des métiers nouveaux : Chafiq en sociologie, Ghassemi en musique ou Meskoob dans la recherche académique et la critique littéraire. Après l'instabilité des premières années d'exil, Nadji-Ghazvini, poète et traducteur en Iran, traduit des poésies françaises avant de se lancer dans l'écriture de romans.

1.2 Aperçu et quelques critères

Pour notre recherche, nous avons dû limiter notre choix des écrivains et de leurs œuvres, essentiellement littéraires. De plus, pour chaque écrivain(e), un seul titre jugé plus « représentatif » du transculturalisme (ou ayant des éléments transculturels) a fait l'objet d'une étude plus approfondie. Toutefois, nous nous sommes référés à d'autres œuvres afin d'appuyer ou de compléter notre réflexion en général ou sur l'auteur en question, certaines, écrites directement en français, d'autres d'abord en persan puis traduites en français mais publiées en France. En effet, si on qualifie cette littérature de « franco-persane » c'est bien parce qu'elle trouve sa genèse et une nouvelle « racine » en France (il n'y a pas à notre connaissance des œuvres écrites en français par d'autres auteurs iraniens en dehors de la France). Voici l'aperçu des neuf auteurs choisis et leurs romans sélectionnés pour notre étude, dans l'ordre alphabétique :

Auteurs	Œuvres	Traducteurs	Edition
Ali Erfan	<i>Adieu Ménilmontant</i>		l'aube 2005
Atiq Rahimi	<i>Syngué sabour</i>		P.O.L 2008
Chahla Chafiq	<i>Chemins et brouillard</i>	Zeinab Zaza	Metropolis 2005
Firouz Nadji-Ghazvini	<i>Neige sur Téhéran</i>	Firouz Nadji-Ghazvini	Denoël 2000
Goli Taraghi	<i>La maison de Shemiran</i>	Leyli Daryouch	Actes Sud 2003
Marjan Satrapi	<i>Persépolis</i>		L'Association 2000-2003
Nahal Tajadod	<i>Passeport à l'iranienne</i>		JC Lattès 2007
Reza Ghassemi	<i>Harmonie nocturne</i>	Jean-Charles Flores	Phébus 2001
Shahrokh Meskoob	<i>Partir, rester, revenir</i>	Sorour Kasmaï, Michel Parfenov, Amir Moghani	Actes Sud 2007

D'autres domaines créatifs comme le théâtre ou la poésie sont écartés de notre analyse puisque leur constitution artistique, ainsi que leur composition technique et stylistique sont fort différentes de l'écriture romanesque et demandent une analyse particulière. Par ailleurs, nous n'avons pas cherché à « équilibrer » notre choix en fonction ni du sexe, ni de l'âge, ni de la quantité des publications (même si ce critère peut avoir son importance dans l'analyse et contribuer à une reconnaissance plus large de cette littérature). Nous récapitulons ici nos critères premiers de la sélection :

1. Le cadre géographique de cette littérature est la France.
2. Les auteurs résidant en France depuis les années 1980 (ils ont tous acquis la nationalité française depuis).
3. La langue des œuvres est uniquement le français. Les œuvres visent d'abord le public en France.

1.3 La présentation des auteurs

La plupart des auteurs et intellectuels sélectionnés ont quitté l'Iran à cause du climat sociopolitique postrévolutionnaire dangereux ou oppressant. Parmi eux, certains ont un bagage d'engagement politique activiste, tandis que d'autres étaient seulement des sympathisants intellectuels, mais ils ont tous bien connu la révolution de 1979 et l'exil. Aussi la dimension politique et sociale est-elle très importante dans cette littérature.

Cependant, bien qu'il y ait des convergences – dans l'appartenance ethnique, les langues persane/française, l'intérêt ou l'implication dans l'histoire politique de l'Iran, l'expérience de l'exil, la présence de dimensions critiques dans l'écriture chez ces auteurs –, des divergences telles que l'âge, le statut social de départ, les convictions et le parcours personnels en exil, la maîtrise du français, le style et les techniques d'écriture, ne nous permettent pas d'établir un classement homogène à caractère exhaustif du groupe. Du reste, cela ne constitue pas une difficulté pour

notre recherche, mais une richesse puisque cette variété contribue à l'observation des différents aspects liés aux racines du transculturalisme.

Que les paramètres politiques aient été exprimés d'une manière explicite ou implicite, ils sont omniprésents dans l'esprit et la vision des auteurs. Aussi partons-nous du fait que si l'origine et la genèse de cette littérature (et plus largement la pensée critique) ont des antécédents politiques, par principe, l'intrusion du politique dans le domaine littéraire ne se fait pas nécessairement au détriment qualitatif de ce dernier. Tout dépend en effet de l'ampleur, de la manière dont ces aspects se précisent et de la place qu'ils occupent dans l'œuvre. Mais il faut également examiner dans quelle mesure elle pourrait « asphyxier » la littérature²² de la création qui est un critère majeur de notre recherche du transculturalisme.

L'âge des auteurs au moment de l'expatriation est un paramètre qui peut donner des indications sur l'apprentissage de la langue et le processus de l'intégration en France, la maîtrise linguistique et l'évolution en/de l'exil comme espace mais aussi comme phénomène psychologique en lien avec la perception identitaire et sociale. En effet, les questions de l'intégration, de la nostalgie, de l'apprentissage de la langue, ont souvent un lien direct avec l'âge qui fait diverger l'évolution de ces processus chez les auteurs. Le schéma ci-dessus, donne un aperçu de la classification des écrivains selon leur arrivée en France, leur statut social du début, ainsi que les langues dans lesquelles ils écrivent :

<i>Réfugiés politiques</i>	<i>Immigrants</i>	<i>Naissance</i>	<i>Arrivée en France</i>	<i>Œuvres traduites</i>	<i>Œuvres écrites en français</i>
	Nahal Tajadod	1960	1977 (17ans)		X
	Goli Taraghi	1939	1979 (40ans)	X	
	Shahrokh Meskoob	1924	1979 (55ans)	X	
Ali Erfan		1946	1981 (35ans)	X	X
Chahla Chafiq		1954	1983 (29ans)	X	X
	Marjane Satrapi	1969	1984 (15ans)		X
Atiq Rahimi		1962	1984 (22ans)	X	X
Firouz Nadji-Ghazvini		1946	1985 (39ans)	X	
	Reza Ghassemi	1950	1986 (36ans)	X	

Voici quelques indications à propos des auteurs et leurs œuvres :

- Nahal Tajadod, née en 1960 à Téhéran, quitte l'Iran à l'âge de 17 ans, pour étudier en France. Elle n'a aucun passé politique. Sinologue, ses recherches traitent de l'apport iranien à la civilisation chinoise. Spécialiste des religions, elle met son regard analytique à contribution pour développer une critique ironique de la situation sociale de l'Iran contemporain qu'elle visite en 2005.

²² Dans notre considération, la littérature introduit essentiellement les notions de liberté, de détachement et d'autonomie dans la création et la « finalité » du texte. Celles-ci par rapport aux contraintes subies de la part de tout système extérieur tels que la politique, l'économie, le social, l'idéologie, etc. (Milagros, 2010, 433-439).

Elle maîtrise parfaitement la langue française et ses œuvres et ses recherches sont faites dans cette langue. Elle a publié d'autres ouvrages historiques et plusieurs romans comme *Passeport à l'iranienne* (JC Lattès, 2007) ; *Debout sur la terre* (JC Lattès, 2010) ; *Elle joue* (Albin Michel, 2012).

- Goli Taraghi, née en 1939 à Téhéran, est un auteur prolifique sans passé politique. Ses œuvres portent cependant un regard critique et analytique sur la société et les mœurs traditionnelles. Après avoir suivi des études de philosophie aux États-Unis, elle est nommée professeur de symbolique des mythes à l'Université de Téhéran. Elle quitte l'Iran à la veille de la révolution avec ses enfants, pour une durée d'un an, mais après le déclenchement de la guerre, elle est obligée de rester en France. Elle voyage encore en Iran et y publie non sans contraintes de la censure. Elle écrit surtout en persan et fait traduire ses œuvres. Elle a publié d'autres œuvres en français : *Sommeil D'hiver* (Maurice Nadeau 1986) ; *La maison de Shemiran* (Actes Sud 2003) ; *Les Trois Bonnes* (Actes Sud, 2004).
- Shahrokh Meskoob, est né à Babol en 1924, et décédé à Paris en avril 2005. Écrivain, traducteur et chercheur littéraire, il est une figure de proue de la littérature persane. Il abandonne très tôt ses engagements politiques pour se consacrer à l'approfondissement culturel et littéraire. Fort productif dans le domaine de l'analyse littéraire et d'essais, il n'a produit qu'un seul recueil de nouvelles fictionnelles (*Partir, rester, revenir*). Cet unique ouvrage, traduit du persan en français, est pourtant bien intéressant pour notre travail.
- Ali Erfan, écrivain et cinéaste né en 1946 à Ispahan, s'est réfugié en France juste après la révolution. Il fut prisonnier politique sous le régime du Chah. Romancier productif, il écrit depuis longtemps en persan et parfois en français (auto-translation). Il fait partie des écrivains lus et assez connus en France. Il n'est pas engagé politiquement. Il a écrit plusieurs recueils de nouvelles dont *La 602^e nuit* (l'aube, 2000). *Ma femme est une sainte* (l'aube, 2002) et six romans dont *Adieu Ménilmontant* (l'aube, 2005).
- Chahla Chafiq, née en 1954 à Téhéran, est une ex-militante gauchiste, devient réfugiée politique en France. Depuis, elle n'est plus retournée en Iran. Aujourd'hui, en tant que sociologue, elle défend la cause féministe et la laïcité contre l'islamisme (la forme politisée de l'islam). Elle fonde sa propre agence parapublique qui travaille dans le domaine de l'immigration et de la revalorisation de l'interculturel pour la citoyenneté (ADRIC). Son recueil de nouvelles est écrit en persan et traduit ensuite en français. Elle a également publié plusieurs essais sociologiques et politiques écrits directement en français comme entre autres *Le Nouvel Homme islamiste. La prison politique en Iran* (Félin, 2002) ; *Islam, politique, sexe et genre* (PUF, 2011) ; et le recueil : *Chemins et brouillard* (Metropolis, 2005).
- Marjan Satrapi, née en 1969 à Téhéran, quitte l'Iran pendant son enfance pour fuir la guerre et le régime islamique. Elle fait ses études en Suisse et en France. Auteur de bandes dessinées, elle publie les quatre tomes de *Persepolis* qui obtiennent un grand succès critique et commercial. Elle en fait ensuite un film d'animation (2007) qui recevra le Prix du Jury du

Festival de Cannes et qui la propulse sur la scène internationale. Elle maîtrise la langue française et ses œuvres sont écrites dans cette langue. Elle a déjà sept bandes dessinées à son actif dont les plus célèbres sont *Persépolis* (L'Association, 2000-2003) ; *Poulet aux prunes* (L'Association, 2004), gagnante du prix d'Angoulême (2005) également tournée au cinéma (2012) ; et *Broderie* (L'Association, 2003).

- Atiq Rahimi, né à Kaboul (Afghanistan) en 1962 est un romancier, photographe et cinéaste persanophone. Il fuit son pays en proie à la guerre sous le règne des Talibans. Il demande l'asile politique en France. Il a écrit des romans en persan et traduit ensuite en français. Son roman *Sangé Sabour* a été écrit directement en français et couronné par le prix Goncourt en 2008, et plus tard adapté par l'auteur au cinéma (2012). Il continue à écrire des romans *Terre et cendres* (POL, 2000) est un roman filmé ; *Les Mille Maisons du rêve et de la terreur* (POL, 2002) ; *Syngué sabour* (POL, 2008) ; *Maudit soit Dostoïevski* (POL, 2011).
- Firouz Nadji-Ghazvini, né en 1946 à Téhéran s'est réfugié en France. Écrivain, poète et journaliste, il est le traducteur de René Char en persan. Également très engagé intellectuellement dans la cause politique et la critique sociale, sans pour autant appartenir à un groupe politique. Ses œuvres sont avant tout fictives et marquées d'un souffle poétique mais non pamphlétaire. Il a écrit trois romans dont *Neige sur Téhéran* (Denoël, 2000) ; *Le trèfle bleu* (Denoël, 2009) ; *Les anges ne reviendront pas* (Denoël, 2005).
- Reza Ghassemi, né en 1950 à Ispahan, est un musicien, auteur et metteur en scène de théâtre. Il quitte l'Iran pour s'installer en France à cause du climat répressif et n'y retourne plus. N'étant jamais un militant politique, ses œuvres sont pourtant systématiquement censurées après la révolution. Il écrit en persan avant de faire traduire ses textes en français. Son premier roman *Harmonie nocturne* le projette au rang des écrivains très en vogue en Iran pour son style (post)moderne. Il continue à faire et à enseigner de la musique classique iranienne, et entretient un site Internet littéraire personnel franco-persan : *Davat* (<http://www.rezaghassemi.com/index.htm>). Il a publié des pièces de théâtre traduites du persan dont *Le dilemme de l'architecte Mâhyâr* (Éditions Les Solitaires intempestifs, 1998) ; *À vous de jouer Mercutio!* (L'Harmattan, 1995) ; *Harmonie nocturne* (Phébus, 2001).

Nous avons également choisi deux écrivaines franco-iraniennes supplémentaires dont les œuvres nous permettront de préciser notre réflexion sur le transculturalisme, soit par des contre-exemples, soit afin de souligner des similitudes sur l'aspect « collectif » de cette littérature :

- Chahdortt Djavann, née en 1967, n'a aucun passé de militantisme politique. Elle quitte l'Iran en 1993, beaucoup plus tard que les autres auteurs. Cependant, ayant passé son adolescence sous la pression du gouvernement islamique, elle développe une littérature dénonçant le régime et le port du voile islamique qu'elle ne cesse de dénoncer dans ses œuvres. Écrivaine

engagée et controversée dans le milieu des iraniens, elle a écrit et publié huit romans directement en français dont *Je ne suis pas celle que je suis* (Flammarion, 2011) ; *Ne négociez pas avec le régime Iranien* (Flammarion, 2009).

- Fariba Hachtroudi, journaliste de formation, est née en 1951. Elle intègre la France à l'adolescence et écrit sur cette période un roman humoristique et autobiographique intitulé *J'ai épousé Johnny à Notre-Dame-de-Sion* (Seuil, 2006). Auteur et ex-militante anti-régime, elle a à son actif une douzaine de romans et d'essais.

1.4 La dimension collective de la littérature franco-persane

Malgré l'hétérogénéité de ces écrivains comme catégorie du point de vue de l'âge, de l'expérience personnelle de l'exil et de leur militantisme politique, on peut tout de même discerner quelques caractéristiques communes des œuvres :

1. Le genre fictionnel et narratif (roman, nouvelle ou bande dessinée) et non argumentatif (essais, pamphlet, pensée ou théorie).
2. Le style autofictionnel et l'usage d'un « je » narratif à caractère autobiographique.
3. La rupture avec la « littérature d'exil » des débuts du point de vue linguistique, thématique et esthétique narratif.
4. La dimension interculturelle et parfois transculturelle.
5. Un discours critique « engagé » à leur manière.
6. La révolution islamique de 1979 comme point charnière dans ces écrits.

La notion de l'espace/temps est un paramètre important qui intervient dans la composition architectonique de cette littérature, en lien avec la société, l'histoire et l'évolution identitaire des auteurs mêmes. Au début de l'exil, ces dimensions sont profondément perturbées avant de retrouver leur stabilité. Nous verrons comment cette expérience commune débouche sur de nouvelles perspectives et une redéfinition identitaire. L'exil en France est un changement spatial qui introduit un nouveau rapport à l'environnement et met en évidence un contraste avec l'espace du pays natal. Un espace symbolisé et comblé parfois dans les écrits par la figure paternelle et la domination. Nous verrons dans les œuvres que la temporalité vise plutôt la dimension interne et psychologique marquée dans une première période de l'exil par la perturbation – l'irrégularité et l'anachronisme identitaire – de l'image de soi et face à autrui. Elle devient un repère, une piste essentielle en lien avec la conscience existentielle de l'auteur, son évolution dans l'espace et sa voie de réincarnation sociale. Ce sont des notions entrelacées qui, comme nous le verrons au cours de nos analyses, reflètent au fond un « schéma » d'évolution commun malgré l'expérience personnelle et individuelle antécédente.

D'autres caractéristiques communes se reflètent en filigrane dans tous les écrits. Du point de vue thématique, le métissage romanesque puise dans une vision concrète de l'expérience de l'exilé et de son image d'« étranger » en France. Par

ailleurs, l'histoire des personnages est reliée à celle du pays natal et à la révolution islamique. Ces thèmes récurrents entraînent nécessairement d'autres, liés à l'islam. Pourtant les créations littéraires franco-persanes se distinguent par rapport aux autres littératures par leur critique acerbe de l'islamisme comme idéologie politique active et de l'islam en tant que source des mœurs, coutumes et superstitions. Il y a aussi des thématiques récurrentes comme la « schizophrénie » identitaire et la nostalgie qui la marquent dans ses premiers temps.

Sur le plan narratif, on retrouve dans les écrits l'esprit ancestral de la « quête » mythique et « mystique » des vérités et de la connaissance de soi qui forme le regard persan. Or, des imageries poético-mystiques telles que le paradis, le jardin, l'ami, etc. montrant la dichotomie entre l'« apparence » et la « réalité », la vérité et le mensonge subissent un sérieux changement dans l'écriture franco-persane moderne. La « vérité » tant recherchée dans un « ailleurs » idéal, onirique et poétique se conjugue avec l'espace d'exil concret, la question de la mémoire et de la responsabilité individuelle face à l'histoire en marche. La forme narrative des contes orientaux se déverse dans le « moule » des genres occidentaux modernes en ajoutant le parfum des *Milles et Une Nuits*.

Du point de vue stylistique, nous retrouvons par exemple l'intertextualité de la poésie classique (fondamentale à la littérature iranienne) ainsi que la trace d'une certaine expression « poétique » bien agencée dans la prose moderne, ou dans les images de la bande dessinée. L'humour et l'ironie, voire l'auto-ironie, sont également des procédés stylistiques intéressants pour amorcer une critique acerbe, tout en introduisant la vision culturelle métissée. Le postmodernisme de certaines œuvres, nous le verrons, reflète une autre tendance inédite de l'écriture franco-persane.

Il y a aussi la dimension narratologique qui représente un aspect commun et récurrent, exprimée communément à travers un « je » narrateur, « l'alter ego » de l'auteur. En effet, une très grande partie des récits est directement inspirée de l'expérience personnelle des auteurs. En même temps, le « je » est un autre ; c'est-à-dire qu'il ne représente pas les auteurs dans une perspective autobiographique pure, mais plutôt autofictionnelle. Aussi, la créativité, l'imagination et la fantaisie sont des repères nous permettant de choisir les œuvres ayant ce potentiel transculturel qui est le propos même de notre investigation. Ce critère narratologique commun est primordial pour notre recherche du transculturalisme littéraire car il nous permet de considérer l'ampleur socioculturelle de l'évolution et du parcours des auteurs. C'est-à-dire qu'il retrace des repères historiques et le chemin de l'exil parcouru jusqu'à la formation d'une nouvelle littérature. Des périodes de l'exil comme celle marquée par le multiculturalisme où la nostalgie est une caractéristique typique se révèlent alors comme une étape parcourue et vécue par tous. L'interculturalisme a également ses propres repères et signes qui se reflètent à travers les créations dans des périodes plutôt repérables à la suite du multiculturalisme. Des caractéristiques sociales, identitaires et psychologiques convergentes seront donc relevées à travers les écrits.

1.5 L'évolution et les thèmes abordés

L'observation globale de la littérature franco-persane montre qu'il s'agit d'un domaine constamment en progression. L'exil qui caractérise la genèse de l'écriture, et qui commence dès le départ du pays, entraîne un dynamisme d'évolution littéraire parallèle à l'évolution identitaire chez les auteurs. Ce schéma évolutif est plutôt « passif » et « spontané » à ses débuts, puisqu'il n'y a pas, ou peu, de productions, mais cela prend graduellement une tournure nettement plus consciente au pays d'accueil, à la fois sur le plan psychologique et personnel qu'historique et collectif. Il y a cependant des difficultés et des obstacles dans ce processus. De la solitude à l'isolement et de la dépression au suicide : ce sont là des dangers, qui comme nous le verrons, guettent chaque exilé. Malgré ces obstacles, nous pouvons observer trois étapes ou mouvements majeurs dans l'évolution de cette littérature que nous développerons dans différents chapitres de notre travail :

- I. La littérature d'exil dans sa première phase, c'est-à-dire dans les premières années d'exil en France. L'on y retrouve parfois des récits de voyage et de la traversée clandestine via les pays limitrophes vers la France. Ces récits sont basés sur des expériences vécues. Nous observons, dans les œuvres sélectionnées, un aspect autobiographique marquant, qui est confirmé et revendiqué par les auteurs. Pourtant, les œuvres gardent la caractéristique principale entièrement romancée du récit littéraire. Elles mettent en scène des personnages variés et une narration littéraire dotée d'allégories et de symboles. Ces éléments du récit sont naturellement importants pour le travail de l'écriture romanesque, car elles mettent en perspective la dimension collective et sociologique de l'expérience de l'exil. Des romans comme *Les milles maisons du rêve et de la terreur* de Rahimi, *La maison de Shemiran* de Taraghi ou *Les anges ne reviendront pas* de Nadji-Ghazvini se focalisent sur la situation psychologique et géographique du « pré-exil » et des souvenirs du pays d'origine. Ils décrivent le climat et la répression politique ambiante du pays natal poussant les protagonistes à la fuite. D'autre part, l'on trouve des thèmes majeurs représentatifs des difficultés d'intégration et de la nostalgie envahissante du début face au multiculturalisme de la société d'accueil. L'exemple de Meskoob dans « Chronique du voyageur » ou celui de Chafiq dans *Chemins et brouillard*, où l'auteur raconte sa traversée clandestine par la Turquie, sont intéressants. Elle décrit ensuite son expérience « douce et amère » à la fois de la solitude, mais aussi la liberté gagnée en exil. Rahimi raconte également sa fuite via le Pakistan, enroulé dans le tapis de la salle à manger, et le contexte de pouvoir symbolisé par la figure du père, rajoutant des champs de réflexions nouveaux. Voici les thèmes amplement exprimés dans cette première phase de littérature d'exil :

- 1) Le voyage et la traversée (évoqués dans les récits).
- 2) La mélancolie et la nostalgie du pays natal, une errance dépressive.

- 3) La présence mentale du passé (des idéaux politiques et l'espérance de changement).
- 4) L'impossibilité de communiquer avec le pays d'accueil, parallèlement aux difficultés de l'intégration et de l'apprentissage de la langue.
- 5) Le mauvais climat (la pluie et la solitude).
- 6) Un dédoublement identitaire « schizophrénique ».

II. Ensuite, il y a le thème de la vie en exil, après le deuil du retour, et le commencement de la phase d'intégration dans la France pluriculturelle. La question du contact interculturel devient centrale dans la deuxième partie de notre analyse. Ce sont des nouvelles et des romans qui mettent en scène des protagonistes exilés depuis une période déjà avancée. Ils y évoquent toujours l'exil mais d'un point de vue différent par rapport à leur début et la phase du multiculturalisme. L'élément nostalgique disparaît dans ce contexte. Ce thème est amplement exploré par certains auteurs qui l'abordent néanmoins de manière très personnelle : nous verrons comment Ghassemi met en scène la vie d'un artiste peintre iranien exilé à Paris, vivant dans une petite chambre de bonne à Bastille, dans son roman *Harmonie nocturne*. Erfan évoque la vie d'un réfugié iranien immergé au cœur de Paris et de son Histoire dans *Adieu Ménilmontant*. Souvent, dans cette phase, les narrateurs évoquent le passé du pays d'origine, l'histoire et la cause de leur exil, mais dans un cadre essentiellement français. L'envie et la nostalgie du pays natal disparaissent dans ces récits. Nous pouvons observer quelques caractéristiques globales de cette phase interculturelle :

- 1) Un lien plus fort avec la société d'accueil.
- 2) Plus de conflits quotidiens d'ordre culturel ou linguistique.
- 3) Une approche plus discrète de la politique.
- 4) Une critique des codes traditionnels et culturels, des superstitions et de la religion.
- 5) Une identité complexe et fragmentaire (postmoderne) en quête de soi.

III. En dernier lieu, nous observons l'émergence d'une nouvelle forme de création transculturelle, où un éclectisme et une vision synthétisante entre les deux cultures et langues apparaissent. L'humour, l'autodérision et l'autocritique ironique sont beaucoup plus présents. Le sentiment de l'exil se transforme et se dissout considérablement avec le temps. Le souci de la forme et de la technique littéraire se précise plus que le « message » politique engagé et direct. Ce sont des éléments indicatifs de la transculturalité qui font distinguer ces œuvres du genre « littérature d'exil ». Dans le troisième chapitre, nous essaierons de mettre en perspective quelques traits caractéristiques des constructions transculturelles :

- 1) L'absence de nostalgie et de douleurs dans ces œuvres.
- 2) La « contre-information »²³ politique contre le régime iranien cède la

²³ Au sens deleuzien, c'est-à-dire une dénonciation informative des systèmes politiques

- place à l'autocritique socioculturelle.
- 3) Une présence et une connaissance plus marquées de l'espace, des lieux et de la pluralité ethnique en France.
 - 4) Un regard humoristique et ironique sur soi et les autres.
 - 5) Des formes narratives plus complexes et une psychologie plus détaillée.
 - 6) La question du métadiscours et le mélange des genres.

1.6 La quantité de cette production littéraire

Même si le marché du livre se porte relativement bien en France, les conditions de publication des romans étrangers restent très difficiles. Selon l'actualité littéraire pour la rentrée 2010, la littérature étrangère est la plus touchée par la baisse des publications : « Réputés plus coûteux à produire et plus difficiles à vendre, les livres étrangers subissent cet hiver une baisse de plus de 20% (167 romans traduits en janvier et février 2010 contre 211 à la même époque de 2009). La mode est à la prudence, et le credo hivernal des éditeurs sera "publier moins, pour publier mieux." »²⁴ Bien entendu, « publier mieux » reste une affirmation assez vague. Car s'il y a évidemment un souci de qualité, le potentiel de vente d'un roman reste un critère important pour la publication d'une œuvre. Cela ne signifie pas que des œuvres non publiées seraient forcément « moins bien ». Néanmoins, malgré ce contexte généralisé, d'un point de vue proportionnel, nous assistons depuis 2000 à une amplification considérable du nombre de parutions des œuvres franco-persanes à renommée parfois internationale. Par exemple, l'attribution du prix Goncourt au roman *Sangué Sabour, Pierre de Patience* de Rahimi en 2007 fut un succès sans précédent. Signe qu'il y a aussi une évolution et un intérêt grandissant des lecteurs occidentaux pour des créations à caractère « interculturel ». Face au marché infructueux de la poésie étrangère traduite, un poète comme Nadjî-Ghazvini se lance dans la prose et signe son troisième roman *Le trèfle bleu* chez Denoël, depuis le premier en 2000.

Encouragés, quelques jeunes auteurs franco-iraniens de la deuxième génération publient également leurs premiers livres : Minoui Delphine (*Les pintades à Téhéran*, Jacob-Duvernet, 2007), Sara Yalda (*Regard Persan*, Grasset, 2007). De son côté, Satrapi publie les quatre tomes des *Persepolis* entre 2000 et 2003 et obtient un grand succès critique et commercial, et elle en réalise ensuite un film d'animation à succès en 2007. En 2003, elle publie *Broderies*, sélectionné dans la catégorie du meilleur album au Festival d'Angoulême 2004. Finalement, sa dernière bande dessinée *Poulet aux prunes* paraît en 2004 et est couronnée par le prix du meilleur album, puis portée au grand écran en 2011. Enfin, Tajadod accède à une notoriété dépassant le cadre de l'Hexagone avec son roman *Passeport à l'iranienne* (2007) traduit également en anglais (*Tehran, Lipstick and Loopholes*, Virago UK, 2011) et en néerlandais (*Paspoort*, Cargo, 2008). Les romans de Rahimi font également l'objet de nombreuses traductions en anglais et dans

totalitaires ou dictatoriaux (Deleuze, Conférence 1987).

²⁴ Le Nouvel Observateur, « La production littéraire pique du nez », 2009.

différents pays. Toutes ces nouveautés confirment deux phénomènes : d'une part, il y a une plus grande facilité d'accès aux informations grâce aux nouveaux médias, parallèlement à l'ouverture des mentalités dans les pays hôtes pluriethniques et pluriculturels²⁵. D'autre part, il y a la volonté grandissante et décomplexée du côté des créateurs « étrangers » (comme les franco-iraniens) en général, à vouloir publier et partager leur expérience personnelle et collective inter- et transculturelle.

À la difficulté de publication des œuvres s'ajoute aussi une question de concurrence et d'abondance littéraire plus importante en France que dans d'autres pays. En effet, il est très difficile pour un auteur « étranger » de percer dans certaine société plus que dans d'autres. À titre d'exemple, l'écrivain iranoneerlandais Kader Abdollah (né en 1954), faisant partie de la même génération d'exilés (il est réfugié politique en 1988), bénéficie très rapidement d'une notoriété nationale beaucoup plus grande que la plupart des auteurs franco-iraniens en France. Par exemple, la réputation d'Ali Erfan, qui écrit et publie en français depuis 1990, n'a pas atteint la même ampleur chez le public en France. Sans aucune intention de porter préjudice à la qualité des œuvres ou de vouloir faire une comparaison qualitative, nous nous limitons ici à une simple constatation sur le plan des possibilités d'évolution et de réception des créations interculturelles entre les pays. S'agissant de la quantité des publications littéraires franco-persanes, on constate une hétérogénéité sur le plan individuel alors que l'ensemble des publications augmente au cours des quinze dernières années. Il y a d'une part des raisons liées à des motivations et situations personnelles des auteurs, d'autre part la question de la demande et de la réception du public parallèlement aux promotions de l'interculturalité en France. Voici quelques raisons qui pourraient expliquer la raison de la quantité restreinte, mais non sans intérêt, de cette littérature en France :

1. La courte durée et le choc de l'expatriation (depuis les années 1980).
2. Le temps nécessaire à l'intégration psychologique et sociale.
3. Le temps nécessaire de l'apprentissage de la langue et de la culture.
4. La pratique d'autres professions ou la reprise des études parallèlement à la créativité.

En effet, la quantité moyenne des romans publiés par des auteurs franco-persans en France est nettement inférieure par rapport à un auteur français de la même catégorie. De plus, il est très rare que nos auteurs puissent pratiquer leur métier à temps plein pour en vivre, puisque la plupart d'entre eux ont été obligés de pratiquer d'autres métiers ; surtout ceux qui ont intégré la France à un âge plus avancé. D'autres auteurs, comme Tajadod, Hachtroudi et Rahimi, ont fait des études diverses avant de se consacrer à l'écriture romanesque. Erfan, Taraghi et Satrapi sont les seuls auteurs écrivains à plein temps. Ghassemi consacre une grande partie de son temps à la musique classique persane, ce qui est une source de revenus plus stable. Chafiq et Tajadod sont très actifs dans la recherche

²⁵ Une augmentation de 7,4% entre 2007 et 2009, c'est-à-dire une production qui passe de 63.761 titres à 66. 595 titres. *Centre national du livre* (Chiffres clés 2008-2009 publiées en mars 2010).

sociologique, linguistique et historique et publie régulièrement des livres dans ces domaines. Il y a des problèmes majeurs liés au marché du livre et de la distribution (et des productions artistiques en général), et pourtant la catégorie des productions littéraires franco-persanes a une certaine place de choix et de qualité parmi d'autres.

1.7 L'art du roman, langues et traduction

Par les créations littéraires franco-persanes, nous entendons principalement des romans et des nouvelles, mais aussi la bande dessinée de Satrapi comme unique dans son genre. Or, l'écriture romanesque n'est pas un fait nouveau ou isolé dans l'histoire de l'écriture persane, et elle se situe dans la continuité d'une tradition d'écriture, d'abord poétique et épique, se tournant progressivement vers le genre européen du roman en lien avec la modernité (voire la postmodernité). Un des thèmes centraux faisant l'objet de débat dans les cercles littéraires franco-iraniens²⁶, concernait la question de la spécificité du roman face à l'influence considérable de la poésie dans la tradition littéraire persane. En effet, plusieurs formes culturelles telles que la poésie, le mysticisme, le caractère didactique et moral ou encore l'omniprésence de la politique surgissaient comme « problématiques » face à la tradition de l'écriture du roman occidental comme un produit de la modernité.

Le roman, comme genre, au sens moderne et occidental, est un phénomène plutôt récent en Iran. Les écrivains iraniens connaissaient le roman occidental à travers des traductions (plus ou moins fiables) qui se propageaient grâce au développement de l'imprimerie depuis le XIXe siècle²⁷. C'est donc à travers la traduction et la presse (sous forme d'épisodes) que le roman fait son entrée en Iran. Auparavant, d'autres techniques d'écritures traditionnelles d'origine narrative telles que *ravayat*, *hekayat* ou *qesseh* furent en vogue dans la société (surtout aussi dans une tradition orale). Ces modèles narratifs évoluent pourtant selon les caprices des rois et ensuite l'intérêt des lecteurs qui eux-mêmes changeaient en fonction de la situation politique, sociologique ou économique. Aussi, Balaÿ explique comment le XIXe siècle connaît des périodes où les éditeurs publient des « romans historiques » ou des « histoires romantiques », et qu'ils privilégient ensuite à d'autres moments des « romans picaresques » pour passer aux « romans réalistes »²⁸.

D'autre part, l'Iran est un pays profondément marqué depuis des siècles par la poésie ainsi que par les fables et la mythologie antiques. Ces modèles narratifs ont la spécificité de véhiculer un certain enseignement moral. De Roudaki, le premier poète médiéval (IX-Xe siècle), dont les fables²⁹ inspirèrent entre autres

²⁶ En référence aux rencontres et débats organisés par Bahman Amini, à Paris dans les années 1990, dans les locaux de la principale maison d'édition des écrivains iraniens : *Khavaran*. La plupart des écrivains de notre corpus participaient à ces débats animés autour de l'écriture et l'art du roman (activité cessée depuis).

²⁷ Balaÿ, 1998, 15-39.

²⁸ Ibid., p.82.

²⁹ Célèbre recueil de fables d'origine indienne connu sous le nom de « Kalileh et Demmeh » dans

celles de La Fontaine, à Hafez au XIV^e siècle, en passant par Ferdowssi (Xe siècle) et Saadi (XIII^e siècle), ces grands poètes ont tous profondément marqué l'imaginaire du peuple. Il va sans dire que l'évolution de l'écriture littéraire se fait toujours sur le socle de la tradition, même en exil. Nous verrons comment un auteur comme Erfan s'inspire justement de cette tradition poétique afin de lui donner un cadre romanesque moderne. Ce qui n'est pas une simple affaire de dépassement des données anciennes, mais de reconstruction et d'assimilation pour l'innovation. Balaÿ souligne ce fait en citant Paul Ricœur qui définit :

[...] deux pôles de la mimésis, ou mise en intrigue qui fonde la configuration du récit : l'innovation et la sédimentation. La « tradition » est le produit de cette tension constante ; « [...] entendons par là non la transmission inerte d'un dépôt déjà mort, mais la transmission vivante d'une innovation toujours susceptible d'être réactivée par un retour aux moments les plus créateurs du faire poétique. Le travail de l'imagination ne naît pas de rien. Il se relie d'une manière ou d'une autre aux paradigmes de la tradition. Mais il peut entretenir un rapport variable à ces paradigmes [...] il se déploie entre les deux pôles de l'application servile et de la déviance calculée, en passant par tous les degrés de la « déformation réglée ». Le conte, le mythe et en général le récit traditionnel se tiennent au plus près du premier pôle. Mais à mesure que l'on s'éloigne du récit traditionnel, la déviance, l'écart, deviennent la règle.³⁰

Pour les écrivains exilés en France dans les années 1980, les paramètres culturels qui contribuent à l'évolution littéraire et qui les influencent, changent. C'est que sur le plan du métissage interculturel, les paradigmes externes qui englobaient et orientaient jadis la construction littéraire et romanesque ne fonctionnent plus seuls en exil. Aussi, la « déviance » exprimée par Ricœur et invoquée par Balaÿ, finit par se faire sur deux plans parallèles mais distincts à l'intérieur du pays (où la culture change) et à l'extérieur, en exil. Or, la nouveauté de la situation pour la littérature persane se trouve dans la « distance » géographique la séparant de son centre de gravité socioculturel, ou l'éloignement de « l'application servile » pour reprendre l'expression de Ricœur. L'apprentissage de la langue et la culture françaises au cœur du pays d'accueil a un impact autrement plus profond sur la vision littéraire et l'écriture qu'au pays natal via la lecture des traductions d'œuvres européennes. En d'autres termes, la modernité occidentale vécue de l'intérieur par des auteurs, aussi bien dans la vie quotidienne que sur le plan intellectuel, n'est plus un effet d'importation par traduction, mais résulte d'une expérience intellectuelle et émotionnelle directe.

1.8 Des « romans-nouvelles »

L'écriture de nouvelles constitue la base de la production littéraire franco-persane, même si l'écriture des romans se développe progressivement. La forme courte, ouverte et plus libre des nouvelles en opposition à la consistance du roman, semble être une pratique choisie plus volontiers pour exprimer l'expérience personnelle de

lequel les animaux parlent et des préceptes moraux sont adressés au peuple.

³⁰ Balaÿ, 1998, 92.

l'exil qui se construit et évolue aussi par des étapes, au rythme de chaque nouvelle. On remarque que certains auteurs publient a posteriori des romans en français, en reprenant des nouvelles publiées d'abord de façon éparse dans des recueils ou des revues persans. Les œuvres de Taraghi, Chafiq ou de Meskoob en sont des exemples. Il y a d'une part l'idée de rassembler des œuvres dispersées dans le temps dans un seul volume, et d'autre part la volonté de communiquer une littérature nouvelle à la société française. Dans tous ces cas, même s'il s'agit de nouvelles disséminées et séparées par de grands intervalles de temps, elles constituent néanmoins une œuvre ayant une cohérence interne. C'est-à-dire que notre recherche basée sur l'évolution de la littérature franco-persane, depuis sa phase « d'exil » jusqu'au transculturalisme, retrouve des schémas explicites dans le choix de l'ordre et la construction même des nouvelles. De la sorte, ces « romans-nouvelles » représentent un ensemble « uni ». Il en est ainsi pour Taraghi qui écrit le roman *La maison de Shemiran* composé de nouvelles éparsees tout en gardant une unité ; tout comme la trilogie *Partir, rester, revenir* de Meskoob, rassemblée et traduite en un recueil français. Ce sont trois nouvelles écrites à des intervalles de huit années environ qui reflètent la littérature d'exil dans son évolution du multiculturalisme vers le dialogisme interculturel et enfin le transculturalisme créatif. L'éditrice du recueil Sorour Kasmaï, évoque également l'idée d'une « unité » en parlant des œuvres éclectiques et éparsees de Meskoob. Elle propose en effet une « nouvelle lecture » dans la préface de cette œuvre :

[...] la première impression provoquée par cette nouvelle lecture était avant tout la dispersion, mais une dispersion voulue, délibérément orchestrée, avec de temps à autre un lien secret en filigrane, reliant ces textes entre eux. Ce lien secret pourrait être appelé : la recherche de la vérité, mais pas une vérité abstraite, une vérité qui a comme centre névralgique un seul point – Shahrokh Meskoob lui-même³¹.

La quête de la « vérité » ne relève finalement, et au fond, que de celle de soi-même, celle de l'auteur, et d'un *moi intérieur* en pleine évolution. Ces romans-nouvelles constituent ce genre qui recolle les morceaux fragmentés d'un moi déchiré par l'exil dans un espace nouveau.

1.9 Les problèmes rencontrés

Par ailleurs, l'une des difficultés de base réside dans le fait que le transculturalisme n'est pas une donnée exhaustive et homogène (du point de vue thématique, technique, ou du discours) dans une œuvre. Effectivement, le transculturalisme (sur le plan identitaire et créatif) est intimement lié à l'évolution de différentes « phases » de vie dans le pays d'accueil. Nous pouvons relever globalement trois « périodes » de l'exil qui sont elles-mêmes en correspondance avec l'évolution des discours sociaux en France. Les trois périodes sociales visibles dans les œuvres, ont leurs propres discours. Or, de notre point de vue et contrairement à d'autres

³¹ Meskoob, 2007, 10.

auteurs³², le transculturalisme ne correspond pas vraiment à un phénomène social généralisé de notre temps et reste encore très limité au domaine de l'intellect et de la créativité. Du point de vue de la chronologie sociale, ces périodes se succèdent, mais pas dans une œuvre littéraire. En effet, les auteurs peuvent aborder des souvenirs, thèmes ou visions appartenant à des périodes de multiculturalisme ou d'interculturalisme durant leur exil tandis que l'œuvre elle-même exprime et élabore des perspectives transculturelles. D'où la difficulté de déterminer le transculturalisme du point de vue technique de l'écriture ou du discours, dans une œuvre qui prend comme thème ou période le multiculturalisme. Effectivement, le but est de trouver certains critères et principes justifiant l'existence du transculturalisme littéraire, ainsi que des repères permettant de classer et distinguer les autres phases et visions sociales à l'aide des théories littéraires et sociales. Or, afin d'exprimer un thème, un passage, une idée ou encore un style transculturel, il faut éclaircir la nature du « discours » qui l'exprime chez l'auteur en question.

Parfois différents niveaux des « phases » sociales se trouvent dans une même œuvre, lorsqu'elles sont effectivement vues rétrospectivement par l'auteur/narrateur. Nous avons essayé de reconnaître et de déterminer des caractéristiques de ces « moments » de l'exil par leurs spécificités et récurrences. Par exemple comment la nostalgie, le mauvais climat du pays d'accueil, la perception du temps et de l'espace ou celle d'autrui représenteraient une phase plutôt qu'une autre. La perception du paysage social mais aussi les sentiments et la durée interne de l'auteur/narrateur nous orientent également dans ces déterminations. Pourtant, on observe que les paramètres transculturels des œuvres dépassent le cadre des repères thématiques et sociaux, puisque les récits se transforment durant l'exil et ce dépassement interne dans l'acte créatif se perçoit lorsque (du point de vue narratologique par exemple) le temps de l'écriture est différent du temps de la narration. Aussi, les œuvres transculturelles peuvent exprimer thématiquement des moments du multiculturalisme et/ou de l'interculturalisme³³ sans pour autant appartenir totalement à l'un ou l'autre. Il y a donc la possibilité de démarquer le transculturalisme au niveau thématique ou de l'histoire racontée, pour le retrouver ensuite à d'autres niveaux : stylistique, linguistique ou encore le « discours » auctorial. Il peut aussi être plus visible dans telle œuvre (ou partie de l'œuvre) d'un même auteur au niveau narratologique, tandis qu'il serait plus manifeste au niveau linguistique ou thématique dans une autre de ses œuvres.

L'autre difficulté rencontrée fut le choix des auteurs, étant donné que le point de départ de notre recherche fut d'abord la qualité hybride et transculturelle des œuvres et non la quantité de la production. De l'autre côté, choisir une seule

³² Parmi lesquels celui de Grunitzky (Grasset, 2008).

³³ Nous verrons par exemple des cas comme celui de la trilogie de Meskoob ou le recueil de nouvelles de Chafiq, ou encore des auteurs comme Ghassemi ou Erfan qui expriment rétrospectivement la phase « multiculturalisme » des débuts de l'exil, tout en usant des moyens expressifs, techniques et stylistiques transculturels.

œuvre d'un auteur nous semblait d'abord limitée, et chez certains auteurs comme Chafiq ou Meskoob, la quantité des œuvres fictionnelles était bien réduite. Cependant, après leur lecture, elles ont été incontournables pour notre recherche du point de vue de la traçabilité des « phases » sociales de l'écriture. De plus ces œuvres uniques se sont avérées fort significatives dans le cadre plus large de la littérature franco-persane. Ce sont là de rares recueils de nouvelles ayant un véritable intérêt chronologique pour l'analyse du transculturalisme, et leur combinaison avec les entretiens privés a permis de compléter et de confirmer nos hypothèses. Le décès de Meskoob, en avril 2005 à Paris, nous a évidemment privés du contact avec un auteur et chercheur remarquable ; une vraie pièce manquante pour l'enrichissement de notre recherche.

1.10 La réception des œuvres franco-persanes en France

Les études de Balaÿ sur la littérature moderne persane au début du siècle évoquent les origines de l'influence considérable des romans français. Les références littéraires et culturelles occidentales ont continué d'exister pour les auteurs du corpus depuis la jeunesse en Iran, en exil et jusqu'à nos jours. Par exemple, Ghassemi évoque le souvenir de sa découverte et son admiration pour *En attendant Godot* de Beckett et son impact sur ses premières créations, et Taraghi admire la prose de Nabokov dont « la langue et la sonorité des mots créent toute une atmosphère »³⁴. Cette connaissance de la conception de l'écriture et de la prose modernes, et l'influence historique occidentale préalable créent un « pont » entre leur langue et leur culture et les créations transculturelles franco-persanes.

Or, la plupart des critiques littéraires évoquent d'abord et principalement la dimension « exotique », car méconnue et intrigante, des œuvres franco-persanes : l'ailleurs, l'étranger, la Perse, l'Orient, ...etc., ou bien stylistiquement : la poésie ou l'esprit lyrique. Nous lisons par exemple à propos d'*Adieu Mênilmontant* d'Erfan : « cette capacité à nous faire ressentir le désarroi du déracinement, le carcan de l'isolement propre à la condition de l'exilé [...] Les difficultés du narrateur à maîtriser la langue française. »³⁵ Mais, il est naturel que le regard du lecteur ou du critique français aperçoit surtout cette dimension, comme la partie visible d'un iceberg, et non tout l'édifice caché qui dénote au fond les mécanismes et les discours constitutifs de l'œuvre. Pourtant, si l'auteur parvient à évoquer, illustrer et transmettre telle ou telle parcelle de son existence, c'est qu'il y a eu de profonds bouleversements dans sa vie en exil et que l'œuvre est le « résultat » d'un dynamisme complexe qui la rend justement possible. D'autant plus que si un auteur évoque des dimensions opprimantes de son passé comme la nostalgie, la mélancolie ou la solitude, c'est qu'il ne les *vit* justement plus et que du point de vue identitaire il a franchi d'autres « étapes ». Notre travail consiste précisément à mettre en perspective ce mécanisme créatif qui évolue dans le sens de la mixité culturelle et de l'hybridité du langage d'un nouveau cas littéraire.

³⁴ Entretiens privés avec Ghassemi : le 15 juin 2010 ; Taraghi : 12 décembre 2009.

³⁵ Lucie, 2005.

Il faut dire qu'en général le lien entre la Perse et la situation d'exil en France est rapidement fait par les critiques français, mais on trouve moins souvent des constatations plus approfondies sur l'hybridité ou le métissage interculturel, et aucun commentaire sur le transculturalisme. Il y a parfois des allusions comme lorsqu'à propos d'*Harmonie nocturne* nous lisons : « Entre le réalisme social et fantastique [...] Ce mélange de réalisme social et de fantastique, cet art du récit foisonnant et singulier font de cette méditation sur l'exil d'une inquiétante étrangeté le mariage inattendu des contes d'Hoffman et des Mille et Une Nuit. »³⁶

Les premiers romans des auteurs franco-persans ont rarement du succès dès leur apparition (excepté pour l'œuvre de Satrapi ou Rahimi ayant gagné le prix Goncourt). Nous pensons que l'une des raisons importantes est la nouveauté de cette littérature, mais aussi l'insuffisance de la connaissance de ce domaine auprès du public français. Aussi, le lecteur y voit surtout la dimension engagée et politique. L'aspect critique politique du régime iranien intéresse également les commentateurs. À titre d'exemple le dernier roman de Nadji-Ghazvini *Le trèfle bleu* a eu de tels commentaires : « Même s'il n'a pas pour objet de traiter du régime, ce roman permet à mon avis d'en comprendre, non pas rationnellement, mais émotivement toute l'horreur » ; le chroniqueur salue également la structure et « l'ambiance et la poésie »³⁷. Une éditrice française écrit à propos de *Neige sur Téhéran* du même auteur : « Je suis sous le choc de cette lecture que je viens d'achever. Ce livre date déjà de quelques mois, il est même en danger de retour ! »³⁸

2. Les intellectuels, la politique et la religion

2.1 Le cadre événementiel

L'observation du cadre socioculturel et historique de l'Iran dans son lien avec l'élite intellectuelle nous permet de mieux cerner la nature et la spécificité de la future littérature franco-persane et le transculturalisme qu'elle engendre. Un schéma historique nous permet d'avoir un point de vue événementiel global sur quelques périodes et faits clefs.

Tout d'abord, la Révolution constitutionnelle de 1906 marque un tournant primordial dans l'histoire du pays. Pour la première fois dans son histoire, l'Iran sort de sa torpeur politique et sociale traditionnelle et connaît la modernité occidentale. Auparavant, durant toute la longue période de la dynastie Qadjar (1786-1925), l'Iran avait sombré dans un profond retard technologique, intellectuel et infrastructurel. C'est au début du XXe siècle que débute une brillante période où l'intelligentsia fut d'abord encouragée à fréquenter les pays européens, notamment l'Angleterre et la France. Une élite aisée fut ainsi mandataire en Europe afin

³⁶ Meudal, 2001.

³⁷ Le Post, 2009.

³⁸ Opération que le libraire est contraint d'effectuer pour garder sa trésorerie et faire place aux nouveaux livres (Marie-Odile, « Le trèfle bleu », 2009).

d'accomplir des études. Celle-ci fut profondément marquée par la modernité et la philosophie des Lumières inconnue jusque-là en Iran. C'est dans ce contexte historique que le terme : *monavvar ol fekr*, ou Rowchanfekr (Celui dont la pensée est éclairée), attribué à cette nouvelle catégorie d'intellectuels, apparut dans une société féodale et hiérarchisée. Des personnalités comme Seyed Hassan Taqizadeh (1877-1969), Ahmad Kasravi (1890-1946) et Ali Akbar Dehkhoda (1879-1959) représentent cette catégorie d'intellectuels dits « laïcs », car influencés par l'esprit moderne des Lumières. La modernité, comme avènement de la raison, émerge avec le progrès de l'esprit critique et une mise en cause du système politique et ecclésiastique en Iran. Le modèle est donc directement inspiré de l'Occident. À ce titre, c'est la première fois que la catégorie des Rowchanfekrs se distingue en s'opposant à la caste religieuse (des *oulémas*) jusque-là détenteur du savoir. Les intellectuels laïcs ont été les premiers à constater l'incompatibilité profonde de ces nouveaux paradigmes avec le traditionalisme, le poids de la religion et des superstitions en vogue dans la société. Sur le plan politique, le mouvement constitutionnel est définitivement voué à l'échec, avec la destruction du parlement et l'exécution des chefs constitutionnalistes en 1908. Acte accompli par le colonel russe Vladimir Liakhiv sous l'ordre du dernier roi Qadjar Mohammad Ali Mirza (1872-1925). Cette période charnière par la prise de conscience de la modernité contrastant avec le laxisme despotique des Qadjar et l'obscurantisme religieux des oulémas s'achève par le coup d'état militaire d'un officier cosaque nommé Reza Chah en 1921 et son intronisation par la suite.

La deuxième période qui nous intéresse est celle de la monarchie Pahlavi qui s'étend sur cinquante-trois années (1925-1979). C'est un système dictatorial qui tente de moderniser le pays et d'imposer la laïcité. Elle prendra fin avec la révolution de 1979. Reza Chah Pahlavi (1878-1944) est le fondateur de la dynastie jusqu'en 1941, qui sera perpétuée ensuite par son fils Mohammad Reza Chah (1919-1980). Au départ, Reza Chah envisage de faire de l'Iran une république laïque sur le modèle de la Turquie d'Atatürk, mais y renonce face à l'opposition du clergé. Devenu monarque autoritaire, il entreprend ensuite une modernisation drastique et forcée du pays³⁹ tout en acculant l'influence religieuse, mais en développant un nationalisme rigoureux. Cependant, la modernisation forcée a eu un effet inverse sur la majorité de la population chez qui l'analphabétisme, les superstitions et la religion sont profondément ancrés. Les Rowchanfekrs sont également insatisfaits car il n'y a point de liberté d'expression ni une vraie introduction de la pensée et des valeurs modernes à l'occidentale. L'absence de démocratie et de vrais échanges culturels entre l'Iran et l'Occident favorise l'implantation du premier grand parti politique pro-soviétique en 1941 : *Toudeh*. Aussi, la majorité des Rowchanfekrs adhère au communisme et ouvre la voie à l'idéologisation des générations suivantes. Le rapprochement de l'Iran avec

³⁹ Ces plans incluaient le développement d'industries lourdes, de projets d'infrastructures majeurs, la construction d'un chemin de fer national, le Trans-iranien, la création d'un système d'éducation public national, la réforme de la justice jusque-là contrôlée par le clergé chiite par la création du code civil iranien, et l'amélioration de l'hygiène et du système de santé.

l'Allemagne nazie aboutit à la destitution et l'exil de Reza Chah en 1941 et sa succession par son fils. Ce dernier, plus proche de l'Angleterre et des États-Unis, sera taxé de pro-impérialiste par le peuple à la veille de la révolution et de sa chute en 1979. L'événement important de cette période est la nationalisation de l'industrie pétrolière en 1951 par le Premier ministre nationaliste Mohammad Mossadegh (1882-1967) qui ainsi s'oppose au monarque et à la Grande-Bretagne. Son gouvernement sera finalement renversé par le complot anglo-américain (l'opération TP-Ajax menée par la CIA) et le rétablissement du Chah⁴⁰. Par la suite, le Chah entreprend différentes réformes (comme la Révolution blanche de 1963) et modernisations qui n'arrivent pourtant pas à apaiser les inégalités et le mécontentement de la population.

La troisième période commence avec l'avènement de la révolution iranienne (1979) et le renversement du régime monarchique avant la proclamation de la République islamique en 1980 sous l'égide de Ruhollah Khomeiny. Suit une islamisation rigoureuse du pays alors qu'éclate une guerre de huit ans contre l'Irak. C'est dans cette période que tous les partis politiques d'opposition de tendance gauchiste sont démantelés, leurs membres emprisonnés et exécutés et où une grande partie de l'intelligentsia iranienne s'exile à l'étranger. Beaucoup fuient également la guerre. La guerre finit en 1988 et sera suivie de la mort de Khomeiny en 1989 qui aura comme successeur Ali Khamenei, au pouvoir jusqu'à aujourd'hui.

2.2 Les idéologies prédominantes

De la littérature d'exil des débuts à la littérature franco-persane et le transculturalisme identitaire et créatif actuel, on observe une évolution et une émancipation fulgurantes. L'héritage du passé et l'esprit des Rowchanfekrs des générations précédentes ont marqué depuis longtemps les auteurs avant de se transformer et se fondre pour ainsi dire dans cette nouvelle forme d'expression culturellement et linguistiquement métissée.

L'un des catalyseurs majeurs du mouvement d'autocritique intellectuel et culturel, qui transforma profondément leur discours et leur vision du monde, fut sans aucun doute la découverte de la modernité au début du XXe siècle. La modernité a été une référence aussi bien dans le domaine de la critique sociopolitique et infrastructurelle que sur le plan littéraire et elle atteignit surtout l'esprit des intellectuels en contact avec l'Europe. Influencée par la France et la Belgique, l'intelligentsia iranienne introduit la notion de la *laïcité* comme fondement premier d'une société moderne, démocratique et parlementaire. Selon le sociologue franco-iranien Farhad Khosrokhavar, cette nouvelle catégorie d'intellectuels voit pour une grande partie dans la religion un obstacle à l'évolution et au progrès. Dès l'origine, la pensée intellectuelle laïque fut confrontée aux injustices du système en place ; d'où son orientation politique et son origine de

⁴⁰ On peut dire que, durant cette courte période de 1951 à 1953, l'Iran a connu, pour la première et unique fois au cours de son histoire, un système démocratique avec le gouvernement de Mossadegh et la fuite du Chah.

résistance. Dans un premier temps, les intellectuels européens et laïcs et une partie du clergé se joignirent pour protester contre la politique monarchique du dernier roi qâdjâr Mozaffaredin Chah (1896-1907). Mais, si la Révolution constitutionnelle « donne à cet espace géographique sa première constitution libérale et démocratique » selon Kamrane et Tellier⁴¹, elle souligne par ailleurs l'incompatibilité du modernisme avec la structure profondément religieuse et traditionnelle du pays. En d'autres termes, la modernité de la pensée critique et progressiste ne parvient pas à changer les mentalités. La révolution, inspirée du système politique de la Belgique et des codes Napoléoniens, s'est donc stratégiquement conjuguée avec le mouvement clérical chiite contre l'influence des étrangers et le système despotique de Mozaffaredin Shah sans pour autant partager des convictions intellectuelles et culturelles nouvelles. Des figures religieuses telle que Sheikh Fazlollah Nouri, défenseur des règles de la charia, se sont retrouvées en première ligne de ce combat pour se retourner ensuite contre la constitution, car enfin leur combat ne fut point pour la liberté démocratique, mais pour l'expansion du pouvoir islamique⁴². Le chef de file religieux fut finalement exécuté le 31 juillet 1909 par les constitutionnalistes, mais ses convictions devinrent plus tard des modèles et références de l'Ayatollah Khomeyni.

Après l'échec de la constitution et l'avènement de la dynastie Pahlavi, un processus de modernisation du pays se met en place, mais il s'agit surtout de la promotion technologique et matérielle des domaines infrastructuraux et scientifiques, et non de l'émancipation de la pensée et de la modernité culturelle, souligne Chafiq en tant que sociologue⁴³. Par conséquent, l'intellectuel se voit de plus en plus isolé, obligé de défendre sa position politique ; en voici le portrait que Khosrokhavar dépeint :

L'individu en gestation se définissait par son adhésion à une conception du politique qui tranchait avec le système traditionnel, par sa volonté de combiner le social (une société imaginée sur le modèle occidental), le culturel (une culture tendant à promouvoir des modes de séparation du social et du religieux) et le modèle théorique du marxisme où la prétention à la science, au progrès et à l'égalitarisme se conjugaient au sein d'une théorie totalisante. Il se détachait ainsi du reste de la société, se marginalisait à mesure que sa pensée se radicalisait.⁴⁴

En conséquence, la confrontation entre une société submergée par des obstructions sociopolitiques, des mœurs traditionnelles et religieuses et des intellectuels laïcs motivés par des idées modernes, aboutit fatalement à une première vague d'exil à

⁴¹ Kamrane & Tellier, 2007.

⁴² Banuazizi, 1995, 19.

⁴³ « Le processus de modernisation que connaît l'Iran, sous le régime Pahlavi, est instrumental et ne donne pas les moyens à la société de s'engager dans la voie de modernité. [...] Or, l'on n'insistera jamais assez sur ce fait, les réformes modernes furent initiées et développées sans que soient réunis les conditions et les moyens de réussite. La démocratie, les droits de l'homme et la laïcité constituent ces mécanismes et moyens sans lesquels la modernité ne peut se déployer. » (Chafiq, 2002, 27).

⁴⁴ Khosrokhavar, 1998.

l'étranger et d'autres qui s'ensuivent au long du XXe siècle⁴⁵. Aussi, le destin des intellectuels iraniens semble être scellé par une « nature » et une histoire communes, et le germe de la pensée laïque et de l'esprit moderniste continuera à se développer chez les générations futures. Cependant, même chez les intellectuels laïcs, l'esprit moderne et la conception de la modernité ont une réception particulière dans la mesure où ils deviennent des modèles d'opposition et de résistance contre toute une structure sociopolitique complexe et séculaire.

Le fait incontestable et événementiel de ce début du siècle est la brèche qui s'est ouverte pour la première fois dans l'histoire de l'islam en Iran et qui continue de diviser la vision du monde traditionnelle et moderniste. Cette dichotomie continue jusqu'à la génération des auteurs exilés en France. D'un côté, il y a des figures dissidentes, comme Hassan Taghizadeh (1877-1969)⁴⁶, qui se séparent du corps islamique au nom de la modernité et du progrès social, et de l'autre, une fanatisation islamiste qui se renforce dans sa violence comme par exemple le mouvement des *Fadayan-e Eslam* (les *Martyres d'Islam*), fondé par Seyyed Navvab Safavi (1924-1956) et responsable des actes terroristes et d'assassinats⁴⁷ des intellectuels laïcs comme Ahmad Kasravi⁴⁸. Pour ces intellectuels, l'unique voie vers la modernité et la démocratie n'était possible que via la laïcité. Selon le spécialiste de l'histoire de l'Iran contemporain, Yann Richard, « la classe dirigeante iranienne voulait, en radicalisant le laïcisme triomphant de la Révolution constitutionnaliste, à la fois se débarrasser de l'islam et du clergé, et prendre l'Europe comme modèle exclusif. »⁴⁹ D'un côté, l'incompatibilité de l'islam avec la démocratie et la modernité culturelle est une conviction sérieuse chez les Rowchanfekrs laïcs ; de l'autre côté, l'assimilation de la modernité semble également impossible à cause justement du manque d'expérience concrète de celle-ci parallèlement aux traditions vigoureusement imprégnées au cœur de la culture iranienne. De ce carrefour historique et de cette rencontre culturelle, l'intelligentsia iranienne est sortie avec un *double regard* qui fut celui d'une conception culturelle et linguistique (les traductions) hybride, où selon Richard se manifestait « ce

⁴⁵ Une partie de l'intelligentsia a dû se réfugier pour la première fois à Istanbul entre 1908-1909. Défenseurs du modèle démocratique européen, des leaders radicaux se sont installés à Paris et à Londres. Ce phénomène d'expatriation a eu un impact direct sur le plan littéraire et critique, occasionnant le développement de nombreuses revues et des journaux.

⁴⁶ Fils d'un religieux musulman d'éducation fortement religieuse, il s'engage dans un premier temps dans une carrière religieuse avant d'apprendre le français et l'anglais, et promouvoir la culture européenne par l'enseignement du français. Lié à la franc-maçonnerie et nationaliste convaincu, il prend rapidement ses distances par rapport à l'islam qu'il considère seulement comme « une référence culturelle ».

⁴⁷ Après la Révolution de 1979, le régime islamique continue avec cette méthode de suppression des opposants politiques à l'intérieur et à l'extérieur du territoire. L'assassinat en août 1991 de l'ancien premier ministre Shapour Bakhtiar, un démocrate laïc et chef de file du *Mouvement de résistance nationale* de l'Iran réfugié en France, constitue un exemple parmi d'autres.

⁴⁸ Kasravi Ahmad (1890-1946), linguiste, historien, réformateur et philosophe anticlérical convaincu par l'enseignement occidental.

⁴⁹ Cf. Richard, 2002.

mélange savant de modernité occidentalisée et de tradition littéraire »⁵⁰ mais également atteinte, selon le philosophe iranien Shayegan, d'une « distorsion », c'est-à-dire une vision erronée, lacunaire et partielle de la modernité.

En effet, la vision moderniste et laïque à l'occidentale disparaîtra graduellement, puis complètement à la veille de la révolution de 1979, puisque dans cette période l'islam et les traditions socioculturelles islamiques se combineront avec d'autres idéologies comme le nationalisme et le marxisme-communisme. Le discours en vogue des années 1921-1940 était qu'il fallait surtout « emprunter à l'Occident tout ce qui peut s'offrir dans le domaine scientifique et technologique mais non pas s'inféoder », selon Balay. Le nationalisme fait alors adopter une posture assez paradoxale envers la littérature et la pensée occidentale. Selon l'auteur, les éditeurs développent dans ce contexte une théorisation nouvelle de la littérature liée à la situation politico-culturelle de l'Iran :

L'excellence des Européens en ce domaine est d'avoir porté ce genre romanesque à son degré de perfection. Il [Mo'ayyed al-Eslam] émet un doute pourtant sur la possibilité d'échanges culturels. Il est pratiquement impossible, selon lui, même à l'observateur le plus perspicace, d'entrer suffisamment en profondeur dans tous les détails d'une culture étrangère, d'en saisir avec nuance toutes les mœurs et les coutumes, d'en apprécier la solidité et l'étendue [...]⁵¹

On observe donc une prise de distance idéologique et nationaliste, parallèlement au souci de l'autonomie politique et culturelle, vis-à-vis de l'Europe comme modèle civilisationnel. En réaction à la politique des étrangers, les intellectuels iraniens prennent graduellement leur distance par rapport à la modernité occidentale et se « réfugient » dans un discours nationaliste et « nostalgique »⁵² de la Perse antique et la conception mystico-poétique⁵³ (qui est au fond fortement liée aux traditions et mœurs islamiques). L'échec de cette idéalisation du mysticisme ne se révélera qu'avec l'islamisation totale de la société postrévolutionnaire. Il y a une vraie rupture de référence et de vision du monde à partir de la révolution islamique suivie de l'exil de longue durée des auteurs en Occident.

Avec l'évolution des étapes de l'exil en France, les auteurs franco-persans qui ont hérité de ce double point de vue culturel parviennent à « redresser » la « distorsion » du regard grâce à l'introspection et l'attitude d'autocritique envers leur propre passé et culture. En effet, le regard spécifique qui se forge avec l'exil est effectivement plus transculturel et perspicace que celui qui s'inspirait jadis de la

⁵⁰ Richard, 2002, 407-420.

⁵¹ L'auteur prend l'exemple de Mo'ayyed al-Eslam, l'éditeur du fameux roman *Hajji Baba* (1824), développant une théorie du roman européen (Ibid., p.89).

⁵² Pour reprendre le terme interprétatif de Ishaghpour (1999, 24-25).

⁵³ A. Kasravi qui n'avait jamais fréquenté les pays de *Farang* (l'Europe) critiquait la modernité occidentale : « Un humanisme moralisateur tourné vers le progrès, le rationalisme et l'humanisme, ennemi de tout sentiment mystique et de tout ritualisme. Ce positivisme n'était pas spécialement complaisant pour l'Occident, dont Kasravi n'hésitait pas à décrire les échecs, la corruption des mœurs, les structures formalistes, sclérosées et procédurières de la justice. » (Richard, 2002, 407-420).

culture française importée. C'est seulement après l'islamisation radicale de l'Iran en 1980, l'expatriation de l'intelligentsia et la longue période de vie en Occident que l'on observe un retour nouveau aux conceptions laïques et modernistes vigoureuses à travers les théories et analyses sociopolitiques⁵⁴ ainsi que par la voie de la littérature franco-persane (que nous analyserons plus loin au cours de ce travail).

Jusqu'à la révolution de 1979, et avant la coupure due à l'exil, le facteur principal de symbiose entre l'intellectuel iranien et la politique était l'idéologie des partis et non la pensée autonome et individuelle, ce qui engageait surtout l'esprit militant et non la vision critique, philosophique et analytique, émancipée des « dogmes » face à la société et les événements. De la sorte, une connaissance souvent relative de la démocratie, de la modernité et une approche approximative des valeurs universelles et critique des droits de l'homme se forge dans l'esprit des Rowchanfekrs modernes. C'est pourquoi Shayegan définit, d'un point de vue philosophique et critique, la nature profonde de l'intellectuel iranien comme celui qui « baigne dans le champ des distorsions » conceptuelles. Selon lui, ce dernier ne joue pas le rôle qu'il devrait jouer dans la société⁵⁵. Or, l'un des points essentiels de la littérature franco-persane que est précisément celui mettant pour la première fois en évidence cette vision biaisée de la modernité dans l'histoire et l'esprit mêmes des intellectuels.

2.3 La modernité et la littérature iranienne

La littérature classique iranienne est essentiellement constituée de poésie. Traditionnellement, celle-ci est marquée par une forte dimension interprétative moralisante des mœurs, ou encore une forme indirecte de « résistance » politique⁵⁶, toujours en « réaction » à un phénomène social, politique ou moral. La modernité occidentale qui fait également son entrée en Iran par la voie de la littérature occidentale et surtout française traduite se retrouve dans la continuité de cette tradition. Selon les précieuses recherches de Balaÿ, dans le domaine du « roman persan », durant cette période autour de 1900, les romans d'Alexandre Dumas, Voltaire (conte philosophique), Jules Verne, Comtesse de Ségur et Fénelon furent

⁵⁴ « La conséquence la plus importante – et qui peut au premier regard sembler paradoxale – de l'exercice du pouvoir par les mollahs est sans doute, dans le domaine des attitudes religieuses des Iraniens, la manifestation d'un intérêt de plus en plus ouvert et pressant pour la laïcité. » (Kamrane, 2003, 90).

⁵⁵ « L'intellectuel, en tant que « conscience malheureuse » de la société, constituant un groupe à part ayant pour statut épistémologique la critique, n'a pas encore vu le jour dans nos pays. C'est pourquoi il ne jouit pas vraiment d'un statut particulier. Les plus en vogue sont ceux qui s'opposent au pouvoir et dont l'action se veut avant tout politique. Ceux-là constituent pour ainsi dire le noyau dur des intellectuels engagés et, de ce fait, sont plutôt des idéologues. » (Shayegan, 1989, 163-164).

⁵⁶ On pense entre autres à Ferdowsi, poète du Xe siècle dont l'œuvre épique *Le livre des rois* (Shahnamah) a la réputation d'être écrite dans une langue persane pure (signe et acte de résistance contre les Arabes et leur langue) et qui est l'emblème de la nation iranienne. Ou encore les poèmes de Saadi (1283-1291) dont la sagesse et la morale font partie du patrimoine culturel.

très en vogue en Iran. Cependant, l'intrusion et l'attrait pour la littérature occidentale semblent avoir de surcroît une portée pragmatique et une « sélection » se faisait d'abord par le choix des œuvres en lien avec les besoins et les mœurs sociaux :

Les Iraniens privilégieront donc tout texte de nature à augmenter leur connaissance du monde extérieur. Aussi se tournent-ils naturellement vers tous les auteurs d'ouvrages historiques, par leur contenu ou leur méthode, et plus généralement didactiques. [...] Le roman est aussi un instrument de pédagogie morale. Il fournit des types et des caractères qui marqueront profondément le lecteur iranien.⁵⁷

L'auteur précise que « ces modèles réinterprétés ensuite dans le système iranien, serviront à l'instruction de nouvelles normes, aussi bien dans le domaine idéologique et social qu'en écriture. »⁵⁸ Elle s'est donc rapidement traduite chez les intellectuels selon les besoins du pays en termes de justice sociale, d'ouverture vers le progrès et la culture dans le contexte iranien. C'est-à-dire au fond une perception occidentale culturellement orientée vers les contraintes du pays, et qui en outre devient une résistance politique face à son contraire : le traditionalisme, la religion et les superstitions. Combat à l'avance perdu puisque l'exemple emblématique de l'échec et de l'incompréhension de la modernité par les Iraniens est illustré par l'écrivain Sadegh Hedayat (1903-1951). Bien que Hedayat ait « fait de 'la littérature' une réalité indépendante, ayant son propre accès à la vérité... »⁵⁹, son cas reste unique et marqué par le sceau du désastre et de l'incompréhension. Il finit par se suicider, plongé dans la misère en 1951 à Paris. Selon Ishaghpour, le suicide de Hedayat est en réalité métaphoriquement l'incapacité du peuple et des intellectuels à assimiler ou accepter la modernité, eu égard au lourd poids des mœurs et valeurs mystico-religieuses : « [Hedayat] errait dans l'abîme, l'insondable vide, entre une société traditionnelle et en décomposition et une modernité qui n'y avait pas vu le jour. »⁶⁰ Cependant, jusqu'aux années 1920, le regard des Iraniens envers les pays d'Europe et la France est sans suspicion, puisqu'ils considèrent la culture occidentale comme un modèle civilisationnel d'inspiration. L'intrusion du « regard à l'occidentale » et une certaine manière d'écrire dans ces débuts du siècle sur les thèmes de « l'amour » ou le « goût de l'aventure » caractérisent la perception de ces périodes. Balaÿ montre que les choix dans la littérature française traduite en persan évoluent en fonction des transformations politiques et des besoins sociaux. Selon lui, un « regard » nouveau accompagné de nouveaux thèmes apparaît en Iran avec un décalage d'environ dix à vingt ans par rapport à l'occident :

Les poètes romantiques demeurent dans le cercle des revues. L'auteur à succès au début du siècle est incontestablement Bernardin de St Pierre, suivi de près par Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*) et Victor Hugo dont on peut lire déjà quelques extraits des *Misérables*

⁵⁷ Balaÿ, 1998, 59-60.

⁵⁸ Ibid., p.60.

⁵⁹ Ishaghpour, 1999, 11.

⁶⁰ Ibid., p.45.

dans la revue *Bahâr*. [...] Ce dernier roman ainsi que *Paul et Virginie* auront une influence considérable sur les lettres persanes. [...] Peu avant la révolution paraît aussi *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost.⁶¹

Le climat, dans lequel les romans traduits s'introduisent, évolue peu à peu avec les relations politiques entre l'Iran et l'Occident, car les changements sociopolitiques ne sont pas sans influence sur la littérature. La « méfiance » à l'égard des pays impérialistes fait basculer l'attitude moderniste des intellectuels vers une position *nationaliste*. Ceci en réaction à l'impérialisme colonial des Anglais et des Russes. Ensuite, jusqu'à la veille de la révolution islamique, les écrits sont imprégnés d'une « mission » éducative et morale à tendance socio-politiquement engagée. Finalement, ce seront des œuvres sans l'ombre d'une pensée introspectionniste et autocritique. C'est avec l'expatriation en France que le sens même de l'écriture et de la création évolue graduellement dans l'esprit des auteurs, et l'exil même devient un *lieu d'(auto-)observation*. Une conception spatio-temporelle nouvelle apparaît enfin, comme signe d'une transformation intérieure profonde. Par exemple, Erfan explique la manière dont son centre d'intérêt et sa vision des concepts importants ont évolué avec la durée de l'exil (et le contact interculturel) :

Au début, je regardais ma carte de séjour sur laquelle il est inscrit « réfugié politique ». Je croyais que j'étais exilé parce que j'étais loin de l'Iran. Je vivais avec mes souvenirs et un hypothétique futur, le retour dans mon pays. Peu à peu et surtout grâce à Joyce, j'ai compris que le critère pour définir l'exil ce n'est pas être loin d'un lieu mais loin d'un temps. Ce n'est pas Ispahan qui me manque, c'est mon enfance. Ce n'est pas l'Iran qui me manque, c'est ma jeunesse. Je cherche le temps de mon enfance et de ma jeunesse. J'ai aussi compris que lorsqu'on parle d'un temps, on vit ce temps.⁶²

L'obstacle de la nécessité de l'engagement politique étant levé, les écrivains deviennent plus écrivains et moins théoriciens ou militants et trouvent leur place dans un système démocratique où les rôles sont plus clairement définis. Ils se spécialisent ainsi de plus en plus dans leur domaine littéraire et s'engagent moins « dans le labyrinthe des sciences humaines » selon Shayegan⁶³. Cependant, des réflexions historico-politiques continuent à exister dans les œuvres mais sous forme thématique, et la manière de les aborder change techniquement en se fondant par exemple subtilement dans la trame du récit fictionnel et avec la distance imposée par le regard des personnages. Cette situation de dénouement et de rééducation de la perception est favorisée pour les auteurs par l'accès direct aux romans français sans passer par la traduction (qui à cause de la censure en Iran donnent systématiquement une image biaisée des œuvres)⁶⁴.

⁶¹ Ibid., p.60-61.

⁶² Terradillos, 2014.

⁶³ Ibid., p.164.

⁶⁴ « Le cinéma a été introduit en Iran quelques dizaines d'années après sa parution en occident, et le roman un peu plus de trois siècle après son apparition en occident. L'on peut affirmer avec certitude que toutes les œuvres cinématographiques majeures sont connues en Iran. Mais si l'on considère le nombre de romans traduits par rapport à la totalité des romans écrits au cours de ces quatre derniers siècles, l'on pourrait affirmer que nous ne connaissons rien de l'histoire du

2.4 Le paramètre religieux

L'islam chiite duodécimain en tant que la religion principale en Iran n'est pas un simple paramètre parmi d'autres, eu égard à l'ontologie de la littérature francopersane et le transculturalisme. D'une part parce que historiquement l'islam semble avoir constitué un obstacle important aux principes mêmes de la modernité dans l'esprit des intellectuels laïcs, puisqu'il fonde et oriente depuis des siècles les bases culturelles, la vision du monde des individus et les codes dans les rapports sociaux.

D'autre part, parce qu'après l'avènement de la République islamique, sa constitution politisée causa l'expatriation des auteurs en opposition avec ses normes. Par conséquent, il est compréhensible que les écrivains reviennent inlassablement, à travers leurs fictions, sur la question de l'islam sous sa forme traditionnelle mais aussi historique et politique. Cette quête de la compréhension de leur condition d'exil, en corrélation au processus de leur redéfinition identitaire dans la nouvelle société, est donc indissociable de l'islam et l'islamisme comme forme idéologique et politisée. C'est pourquoi le transculturalisme est également une réflexion et une émancipation par rapport à la culture islamique en ce qu'elle exprime une pente identitaire importante chez des auteurs et intellectuels iraniens. Les liens profonds et intrinsèques de l'islam et des paradigmes socioculturels des intellectuels sont ainsi soulignés par le philosophe iranien Shayegan :

Il est vrai que les premiers penseurs islamiques de la *Nahda* (renouveau) eurent le mérite de prêter une attention toute particulière au système politique et juridique de l'Europe. Ils furent séduits par les notions de droit et de liberté individuelles. N'empêche qu'une chose essentielle échappa aux penseurs des premières heures comme à la plupart de ceux d'aujourd'hui : ces notions fondamentales dont on vantait les vertus n'étaient pas les produits d'une recette miracle, mais l'aboutissement d'un processus historique exceptionnel – je dirais presque le produit d'un changement de paradigme –, et ne pouvaient être transplantées dans un monde sans évacuer et marginaliser par là même ces valeurs traditionnelles auxquelles nous tenions tant et qui meublaient entièrement notre espace public.⁶⁵

Il aurait donc fallu un vrai et profond changement de paradigme au cours de l'histoire afin que les intellectuels puissent enfin « voir » la portée de cet obstacle à l'échelle individuelle et collective. Cette distance par rapport à soi ne pouvait être possible qu'avec l'alternative d'un autre point de vue, de lieu d'observation et de distance qui est la nouvelle culture française (/européenne) dans l'espace et la durée de vie en exil.

La pensée laïque, depuis son introduction en Iran, a attisé le conflit et la critique de l'islam comme croyance sous différentes formes et intensités. Avec

roman. » (Nous traduisons) Ghassemi Reza, « Hekayat-e-Dastan » (la narration de l'histoire), Edition Neda, Nederland, 1999, 136-137. Ghassemi prend à titre d'exemple *L'Immortalité* de Kundera (Gallimard, 1990) dans lequel il constate la suppression d'un chapitre complet par l'éditeur afin de « respecter la pudeur publique ».

⁶⁵ Shayegan, 1989, 14.

l'avènement et l'expérience de l'islamisme sous sa forme politique totalitaire, les intellectuels et artistes ont cherché à comprendre la portée des croyances islamiques (sous toutes ses formes et dans différents domaines de la vie courante) au fond de la psychologie et de l'identité individuelle. En effet, puisque la révolution de 1979, qui se voulait pour la liberté, l'égalité et la justice sociale, a basculé dans un islamisme intransigeant causant l'expatriation des auteurs, on comprendra la quête de ces derniers afin de saisir les raisons et la source de cette orientation. Il s'ensuit (et nous le verrons dans les œuvres fictionnelles) une attitude autocritique fondamentale et inédite jusqu'ici dans l'histoire de l'intelligentsia iranienne. En effet, pour la première fois, l'intellectuel semble faire son *mea-culpa* en se regardant dans le miroir de la critique littéraire. C'est ce qui se reflète plus explicitement à travers les œuvres d'Erfan et de Meskoob que nous analyserons par la suite. Dans le domaine théorique et philosophique, Shayegan exprime l'importance de la responsabilité de l'individu, absent chez les Iraniens comme paramètre culturel à cause de « nos croyances » :

Finally we are ourselves responsible for our delay. [...] Admettons l'influence négative des instances étrangères après la constitution, mais je pense que si nous avions une meilleure évolution politique, nous aurions pu nous défendre et garder la démocratie. [...] Notre lacune en politique est d'abord en relation avec la situation, et la structure sociale de l'époque, ensuite à cause d'un élément primordial et ancien enraciné dans notre culture : c'est-à-dire nos croyances. Et aussi le problème du totalitarisme oriental. Les deux sont antidémocratiques. Pour créer et proliférer une société démocratique il faut nécessairement que l'intervention de la religion dans la gestion de l'État cesse. La religion doit s'occuper de la religion et non de la politique. [...] Nous avons eu ou bien des sultans protecteurs d'Allah, des guides religieux, des imams dont il ne fallait pas remettre en question la parole, ou bien dans le mysticisme des maîtres et des disciples.⁶⁶

La dimension des « croyances » est vaste et touche la culture iranienne en général pour ce qu'elle représente comme vision du monde. Les raisons et les sources de l'évolution politique, de la dictature et du totalitarisme sont ramenées au niveau du microcosme individuel et psychologique ; nous verrons que cette vision correspond tout à fait au « discours » de fond de la littérature franco-persane. En prenant conscience de soi à travers l'écriture et les créations littéraires franco-persanes, l'auteur transcende pour ainsi dire l'impact et l'hégémonie des valeurs culturelles iraniennes en s'appropriant celles du pays d'accueil ainsi que sa langue. Les écrivains montrent à travers leurs œuvres l'existence des valeurs traditionnelles, poético-mystiques et religieuses et leur impact omniprésent sur les actes, la pensée et l'imaginaire collectif des Iraniens. Les dialogues des personnages de Meskoob ou les rêveries des narrateurs de Nadji-Ghazvini deviennent des instruments de réflexion émancipateurs.

⁶⁶ Ibid., p.17-18.

3. De l'exil, politique et écriture

3.1 L'exil à l'iranienne

Exilés politiques ou pas, les auteurs iraniens ont été bannis sans espoir de retour pour la plupart. Ceux qui ont la possibilité de retourner au pays sont découragés par le système répressif, mais aussi attachés profondément et émotionnellement à leur pays d'origine et aux souvenirs qui s'y rattachent. Des émotions doubles qui entraînent joie et douleurs, espérance et tristesse en même temps qu'un constant décalage par rapport à une jeune société qui change à une vitesse impressionnante. Car le retour entraîne émerveillement et désenchantement, contrastant avec l'idéalisation du passé et de l'enfance, revus et recréés au début de l'exil. Dans les œuvres écrites plus tard par Tajadod, Taraghi ou Satrapi après un retour de longue date en Iran, la désillusion est parfois exprimée avec tristesse et d'autres fois avec ironie et humour. En effet, le retour suppose la retrouvaille des souvenirs, des lieux ou des personnes aimées qui ont changé ou qui ne sont plus. Or, l'expérience montre que l'exilé se sent encore plus étranger, après une longue période d'absence, dans son pays natal. C'est ce qui est exprimé par Marjan dans *Persepolis*. En effet, la narratrice sombre dans une profonde dépression avant de se réadapter. Ou encore, le personnage de Nahal du *Passeport à l'iranienne* se trouve en décalage permanent avec les mœurs et les nouvelles coutumes en vogue dans la société postrévolutionnaire. Le décalage et le désenchantement sont en grande partie causés par le lieu d'observation qui donne la perspective du regard : l'exil. Aussi, un regard s'impose sur l'expérience de l'exil et son impact psychologique et mental par des auteurs. Nous essaierons d'extraire à l'aide des analyses et des exemples, des « principes » majeurs et des parcours à caractère collectif. Avant d'aller plus loin dans l'analyse des auteurs exilés, il serait judicieux d'éclaircir préalablement le cadre de notre réflexion eu égard aux définitions courantes du concept de l'exil. Car, même si l'on accepte l'idée qu'« il n'y a pas un, mais des exils, et autant de situations d'exilé(e) – historiques, institutionnelles, psychiques – que, presque, d'individus »⁶⁷, l'œuvre et la création de ces auteurs laissent apparaître en filigrane dans leur évolution les « mêmes » vestiges. Or, reste à savoir ce que représentent plus précisément ces aspects communs vécus et ressentis par ce groupe. Quelles sont les particularités de l'exil à l'iranienne, et en quoi marquent-elles les créations ? Regardons d'abord la définition donnée à l'exil.

L'exil est d'abord synonyme d'éloignement et de séparation. Il s'agit de la « situation d'une personne qui a été condamnée à vivre hors de sa patrie, en a été chassée ou s'est elle-même expatriée. »⁶⁸ Ensuite, nous trouvons l'autre versant du mot qui est : s'exiler, c'est-à-dire « se condamner à l'exil ; s'installer très loin de son pays ». Le concept peut aussi bien représenter une contrainte subie de l'extérieur (du gouvernement) qu'un choix volontaire (quand bien même contraignant). Dans le premier cas de figure, l'individu expulsé se voit contraint de partir et de quitter sa patrie, mais sa vie n'est pas directement menacée. C'est une

⁶⁷ Kandel, 2005, 39.

⁶⁸ *Dictionnaire de l'Académie Française*.

exclusion forcée, par une instance extérieure, sous forme de menace et d'avertissement⁶⁹. Or, s'exiler soi-même est un acte volontaire et clandestin, qui a souvent pour cause d'éviter un danger de mort ou l'emprisonnement. L'intelligentsia iranienne en fuite des années 1980 se trouvait dans ce deuxième cas de figure constituant le cadre de son exil. Car en réalité, l'exil sous forme d'expulsion d'un élément « contre-révolutionnaire » n'a jamais été pratiqué en République islamique, mais plutôt l'emprisonnement ou l'exécution. Un autre aspect de la menace est la censure et le contrôle total appliqué par le système islamique, des mesures naturellement néfastes pour l'expression libre et la création. C'est pourquoi préserver la liberté d'expression et de création devenait dans ce cadre synonyme de survie pour les auteurs, qui se voient contraints à prendre brusquement la voie de l'exil, sans toujours avoir une vue claire de la destination. Chafiq, elle-même ex-militante politique de cette époque, témoigne :

Des milliers d'opposants ont été ainsi pourchassés, emprisonnés, torturés et exécutés. D'autres se sont jetés subitement sur les chemins de l'exil. J'emploie le verbe « jeter » pour tenter de rendre compte du caractère brutal de cette expatriation pour beaucoup de personnes comme moi qui ont pris le chemin de l'exil sans avoir choisi leur destination ni préparé leur émigration.⁷⁰

Arrachement brutal qui, comme nous le verrons, aura des conséquences sur les premiers pas de l'exilé en France. Or, quand bien même l'exil devient une issue de secours, il n'en reste pas moins insoutenable à vivre. Souvent, l'exilé rentre en terre d'accueil avec amertume et à contrecœur. Son regard est instinctivement tourné vers le passé et son bannissement ne lui semble qu'une étape entre parenthèses dans l'espoir de changement et de retour. En effet, non préparé et précipité dans un univers culturel et linguistique étranger, l'exilé débute par une longue et pathétique descente aux enfers où il est confronté à une sérieuse « crise identitaire », souligne le sociologue irano-suédois Mehrdad Darvishpour dans son article « The New Nest and Horizons of Exile »⁷¹. L'exilé serait donc un individu qui, par un choix fait contre son gré le plus profond, quitte son territoire afin de sauver sa vie et ses convictions. Les auteurs réfugiés des années 1980 en France furent surtout des intellectuels et des artistes ayant pour bagages leurs convictions politiques et sociales. Cependant, ils développent au fur et à mesure une double perspective culturelle dans le cadre de l'exil, garantissant d'une part leur sécurité vitale, leur liberté d'expression et de pensée, d'autre part un espace démocratique où la possibilité d'évolution et de changement futur se concrétise. Le futur devient ainsi l'espoir de changement. Ce qui fait la spécificité de ce groupe d'écrivains, et l'intérêt pour notre recherche, est l'analyse de la relation étroite qui existe entre l'identité de l'auteur et l'œuvre créée dans le cadre d'un éloignement de son pays. Notre propos, ici, est de porter un regard sur les effets et conséquences multiples de

⁶⁹ La déportation de L.Trotsky à Alma-Ata puis son ostracisme de l'URSS sous Staline reflètent fort bien la mise à l'écart d'un adversaire politique.

⁷⁰ Chafiq, 2005, 18.

⁷¹ Darvishpour, 2007, 100.

cet espace d'expatriation du point de vue de la création littéraire. Quelle est la nature de l'exil vécu, et comment les effets de cette situation se reflètent-ils à travers leurs œuvres ?

Observant l'horizon des œuvres franco-persanes, l'on note qu'au bout d'une trentaine d'années après leur départ, et après une période initiale d'efforts et de souffrances pour la survie et l'intégration dans la nouvelle société, ces auteurs ont continué à écrire tant bien que mal et ont su développer une forme de littérature de plus en plus hybride. Peu à peu, le public visé s'élargit et sort du cadre initial destiné aux Iraniens exilés ; le choix des publications (d'abord et parfois uniquement) en français en est le signe. En réalité, cette longue période permit à certains écrivains de mûrir et de guérir leurs blessures du passé. Ils ont aussi médité rétrospectivement sur leur condition et leur propre production littéraire. En effet, au cours de cette dernière décennie, une grande quantité d'analyses sociologiques, politiques et littéraires des intellectuels et écrivains iraniens ont vu le jour. Des introspections analytiques et psychologiques se reflètent à travers l'expérience intime de l'exil, ce qui nous servira également de repère. Car ce qu'Albert Memmi affirmait à propos des écrivains maghrébins : « Qui, mieux que leurs écrivains, dont le nombre s'était extraordinairement et curieusement accru, pouvait parler en leur nom ? »⁷², pourrait aussi s'appliquer à la génération d'auteurs iraniens exilés en France. Dans la mesure où cette expérience, vécue intérieurement, donne naissance à une analyse émergeant de l'intérieur chez des auteurs comme Chafiq, Meskoob ou Ghassemi à propos de l'écriture et la culture. Leurs propres visions à travers les œuvres, leurs personnages et les diégèses, renvoient aux lecteurs l'image la plus fidèle de cette écriture d'exil cheminant vers des œuvres transculturelles.

3.2 Exil, écriture et mélancolie

Dans le cadre de l'exil, et des émotions intimes ressenties par les expatriés, il nous faut en mentionner une qui est particulièrement présente et profondément éprouvée par chaque individu. Il s'agit du sentiment de la nostalgie lié au mal du pays et qui dans un cas extrême devient mélancolie (morbide). En effet, dans le processus de la création des œuvres littéraires en exil, la nostalgie est communément partagée. La distance géographique et émotionnelle qui sépare ces expatriés de leur pays d'origine, aboutit très rapidement, chez certains d'entre eux, partis à un âge plus avancé, à une cristallisation ou idéalisation du pays natal dans leur imaginaire. La fatigue morale, la dépression et une dévalorisation du moi identitaire constitueraient les éléments principaux du processus de l'exil. Le moi exilé subit un choc chrono-topographique, en tant qu'être spatio-temporel, directement en corrélation avec son identité et sa psychologie. Lors d'un entretien avec l'auteur iranienne Nafissi à propos de son étude sur les œuvres de Nabokov, elle explique : « L'exil se définit souvent comme un éloignement involontaire du pays. C'est en d'autres termes la première définition de l'exil avec l'Espace. Mais nous pouvons

⁷² Memmi, 1985, 8.

aussi le définir en rapport avec le Temps. »⁷³ L'exilé est obsessionnellement tourné vers le passé, le temps perd son sens et devient un « temps vide », alors c'est « l'irruption envahissante du passé dans le présent »⁷⁴ selon Chafiq. Elle donne à ce propos l'exemple du récit d'une Iranienne exilée :

Parfois je me demande : qu'est-ce que je fais ici ? Souvent, dans le métro, je dors les yeux ouverts. Les différentes scènes passent devant mes yeux tel un film au cinéma... Je plonge encore dans la mer du passé, je fais des pieds et des mains avec toutes mes forces pour trouver un rivage [...] J'essaie de ne pas faire revivre les souvenirs du passé dans mon imagination, mais je vis toujours dans ces souvenirs.⁷⁵

Ce passé empêche l'exilé de rentrer dans le présent effectif, vivant et en mouvement. Ensuite, la nostalgie peut entraîner une situation quasi « schizophrénique » affirme l'auteur de l'article, qui ajoute : « Tout en étant physiquement "ici", en dehors de leur pays, psychologiquement les exilés restent toujours au pays d'où ils ont été chassés. »⁷⁶ La dépression, la douleur, la haine et la dévalorisation de soi entraînent parfois l'exilé vers le suicide et la mort, s'il n'arrive pas à dépasser cet état de nostalgie. Pour certains écrivains iraniens expatriés, la présence du passé perdure, vivant l'exil comme une errance perpétuelle loin du pays natal. Le cas du romancier et metteur en scène de théâtre Gholam-Hossein Saedi (1936-1985) est assez représentatif de l'inacceptation de l'espace physique et mental de l'exil, et de son immersion totale dans l'univers du passé et des problématiques d'Iran. Quand bien même productif, l'écrivain n'a jamais appris la langue de son pays d'accueil, la France, et toute son énergie productive fut orientée vers les vestiges du pays natal et la langue maternelle. Lors d'une conférence sur le thème de l'exil et la création en exil, Karimi-Hakkak⁷⁷ parle de l'attitude passéiste de certains écrivains exilés dans ce contexte. Selon l'analyste, les derniers écrits de Saedi⁷⁸ « sont à tel point préoccupés par le combat mené contre le régime l'ayant poussé à l'exil, qu'ils finissent par ressembler à une condamnation à mort de l'écrivain lui-même. »⁷⁹ En effet, dans un article en persan de la revue d'Alefba, Saedi décrit l'exilé dans ces termes : « Même vivant, l'exilé est mort. Comme un mort allant et revenant. Son soupir et bâillement se mêlant, il espère sans raison. »⁸⁰ En effet, à la fin de sa vie, l'auteur, malade et dépressif, alla même jusqu'à refuser son hospitalisation urgente à l'hôpital St-Antoine de Paris. Il se réfugia dans l'alcool, sachant la mort inévitable qui s'ensuivrait⁸¹. Ainsi, la crise

⁷³ Nafisi Azar, « The Other World », Entretien, 105.

⁷⁴ Ibid., p.24.

⁷⁵ Ibid., p.23.

⁷⁶ Ibid., p.24.

⁷⁷ Critique littéraire et professeur de langues et civilisations du Moyen-Orient à l'université de Washington.

⁷⁸ Référence à la revue *Alefba*, publiée à Paris.

⁷⁹ Karimi-Hakkak, 2004.

⁸⁰ Saedi, « Rahai va degardissi avareha » (Délivrance et métamorphique des exilés), n°2, 1983, 1-5.

⁸¹ « Separation from Iran turned out to be more devastating than expected. The condition of exile

identitaire qui accompagne et menace l'exilé dans son parcours peut le pousser ou bien à la non-productivité ou bien à un état dépressif et nostalgique. Plus loin dans l'analyse du roman de Taraghi, on se référera aux théories de Karimi-Hakkak divisant la nostalgie vécue en exil de deux sortes à savoir « destructrice » et « réparatrice ».

La première (mélancolique et dépressive) marque intrinsèquement l'œuvre sans aucune distance de l'auteur par rapport à la douleur décrite, alors que la deuxième est un retour sur le passé, en tant qu'observation (critique). Une évocation avec laquelle la création elle-même dans sa totalité prend ses distances. Au fond, la forme n'est donc pas au service de la thématique mais s'en sert pour exprimer autre chose. Dans ce sens, l'œuvre peut être interprétée à des niveaux différents. Or, certains auteurs comme Naderpour Nader et Khoi Esmail sont des exemples d'exilés dont la nature des créations est dépressive. Leurs œuvres sont *en-soi* mélancoliques et nostalgiques et ne reflète pas une représentation a posteriori de cet état. Dans un article intitulé « De l'errance à l'exil »⁸², l'auteur et metteur en scène Reza Daneshvar évoque les thèmes majeurs de cette littérature chargée de nostalgie que sont « les foyers de réfugiés, la traversée des frontières et des dortoirs partagés par des groupes d'exilés ». D'autres écrivains exilés en France tels que Hessam Mohsen, Dowlatabadi Hossein ou Karegar Daryoosh écrivent des récits débordant de sentiments « de peur, de crise d'identité, des lieux instables et du temps perdu ». L'auteur de l'article analyse ces cas de figures où le rapport avec le temps est irréversible :

L'exil est dans ses premiers pas une errance. C'est l'expérience d'être vaincu, disparition et absence : les couleurs, les parfums et les sons qui t'ont bercé apparaissent soudainement. Tu te réduis alors pour la première fois à « toi-même » et qui pourrait imaginer le peu auquel tu es réduit [...] Dès l'instant du départ ce qui exprimait, dépendait et était ton existence est devenu irréversiblement un « passé », et ce passé saccage instantanément tous les moments de souvenirs, dans un « présent » à peine réalisé.⁸³

Des éléments du passé qui ne sont plus se substituent au présent ; l'exilé vit alors dans un temps vide : un « non-temps » éternel, entraînant avec lui le « cadavre » du vestige des jours selon l'auteur. Ce « non-temps » serait la métaphore de l'individu renfermé dans des limbes immobiles du passé. Les productions littéraires de certains auteurs exilés restent parfois prisonnières des thèmes récurrents du malheur et de la douleur du passé et eux-mêmes vivent ainsi dans un état « d'errance », entraînant fatalement une infécondité littéraire. Cependant, cet état affligeant de « lamentation sur son sort » peut être une « phase » plus ou moins longue des premières années d'exil. Car, comme le titre « De l'errance à l'exil » le suggère, il y a l'idée d'une continuité entre l'errance et l'exil, et seule l'acceptation de ce dernier peut libérer de l'errance. C'est-à-dire que seule l'acceptation de l'exil

affected Sa'edi not only intellectually but also emotionally » (op.cit Hillmann, 1987, 84; Karimi Hakkak, 523-24).

⁸² Daneshvar R., 2007, 194-195.

⁸³ Nous avons traduit.

peut mettre fin à l'errance dans le « non-temps ». Ce dernier serait donc selon l'article, non pas l'exil, mais le caractère psychique et mental de l'errance au sens destructeur d'être perdu dans le passé, une histoire révolue. De ce point de vue, il s'agit d'un parcours intérieur entre l'errance dans le passé et l'aboutissement au point de départ qu'est l'exil. L'exil serait donc un état, une destination en soi selon l'auteur. C'est-à-dire que l'acceptation de l'exil signifie celle de la fin du retour dans le passé. L'exil devient alors le point de départ d'une construction identitaire nouvelle et d'une nouvelle histoire personnelle.

Du moment que le temps effectif du présent de l'exil est accepté, l'apatride peut enfin entamer sa reconstruction identitaire ainsi que poser un nouveau regard sur son pays « idéalisé » et son passé. À ce moment-là, il ne « vit » plus dans le passé (ou en d'autres termes, il ne le substitue pas au présent pour nier ce dernier) mais, il fait une introspection consciente et critique (nostalgie réparatrice). On peut alors parler d'une période de « deuil ». Le deuil qui marque un moment critique de soi, de rupture avec le moi identitaire appartenant au passé. Un moi qui n'existe plus car l'espace et le temps qui l'englobaient n'existent plus. En réalité, l'idéalisation du passé est une réaction nostalgique envers sa propre histoire interrompue et déconnectée par l'exil. Car, c'est bien dans et par son histoire que chacun se définit. L'identité est donc une affaire d'histoire et de mémoire à condition de la débarrasser de sa « nostalgie destructrice » qui l'empêche d'évoluer vers la conscience et l'acceptation du présent. L'exilé acceptera ainsi, selon l'auteur, de ne plus jamais « revoir » son pays ; et quand bien même il le retrouvera un jour, il doit s'attendre à ce que cette terre ne soit plus ce qu'il se représentait ou avait connu, mais autre chose ; tout comme lui-même ayant reconstruit son identité devient quelqu'un d'autre. Il s'agit là d'une évolution courante de la nostalgie dépressive de l'errance dans l'exil lorsque l'expatrié dépasse les obstacles. Ceux parmi les auteurs, poètes, écrivains et intellectuels qui dépassent cette « phase » parviennent à écrire leur histoire propre, c'est-à-dire à construire une identité nouvelle, hybride.

Parmi les écrivains exilés, certains ont su dépasser cet état de nostalgie destructrice pour atteindre graduellement le stade de la rétrospection critique, ou la nostalgie « réparatrice ». Cela passe d'abord par l'acceptation de l'espace nouveau comme son chez-soi. Le groupe des écrivains sélectionnés fait partie de cette catégorie qui, après trois décennies d'exil, s'est approprié cet espace. Cette étape n'est bien sûr pas d'emblée donnée ou automatiquement acquise par l'exilé, mais c'est surtout le résultat d'un « long travail sur soi » et de « discipline » affirme Karimi-Hakkak. Car, l'expérience de l'exil peut être aussi bien enrichissante que destructrice. Selon le conférencier, l'un des auteurs ayant pu admirablement effectuer ce passage laborieux entre les deux états de nostalgie est Meskoob. Son œuvre, écrite d'abord sous forme de nouvelles séparées – « Chronique du voyageur » (New York, 1984), « Dialogue dans le jardin » (Téhéran, 1992) et « Voyage dans le rêve » (Paris, 1998) –, a été rassemblée sous forme de trilogie. Du point de vue formel, le choix de la trilogie assemble trois nouvelles totalement différentes entre elles. Écrites dans de grands intervalles de temps, la juxtaposition met en contraste ces nouvelles, montrant clairement l'évolution de l'écriture chez

l'écrivain. D'autre part, cette trilogie trace en trois étapes, d'une manière allégorique, le cheminement de la littérature d'exil vers la littérature transculturelle, avec la dernière nouvelle. La traductrice et amie de l'auteur Sorour Kasmai dit dans la préface à propos de cette œuvre qu'elle « constituera la pièce maîtresse de toute son œuvre. »⁸⁴ Tout comme l'œuvre de Chafiq, dont la forme contribue puissamment à la mise en perspective de l'évolution de l'écriture en exil vers une synthèse transculturelle, la trilogie de Meskoob peut être résumée par trois phases majeures de ce cheminement avec des titres évocateurs : il y a d'abord la phase de « l'errance », dans une société d'accueil multiculturelle, qui est chargée de nostalgie « destructrice », dans le premier volet : *Chronique du voyageur*. Ensuite, vient (après huit années) la phase du dialogue, reflet d'échange avec autrui et de la nécessité de la communication dans un espace interculturel : c'est le sujet du deuxième volet : *Dialogue dans le jardin*. Et enfin, le dernier volet, *Voyage dans le rêve*, révèle une forte introspection identitaire et culturelle, poétique et purement littéraire (du point de vue du style et du thème choisi) digne d'une œuvre transculturelle.

3.3 Une littérature engagée

Dans l'histoire de la plupart des sociétés européennes en marche vers la modernité, l'écriture et la pensée se sont associées pour mettre en place un mécanisme de résistance et de critique des valeurs culturelles, traditionnelles et politiques. Les intellectuels ont donc joué le rôle de penseurs, auteurs et théoriciens de leur système social. Néanmoins, avec la modernité et depuis le milieu du XXe siècle, une certaine autonomie du « métier » de littéraire par rapport à l'engagement politique se confirme. Tandis qu'en Iran, dès son apparition au début du siècle, la notion de l'intellectualisme et la catégorie même des intellectuels se sont irrémédiablement confondues avec l'engagement idéologique et souvent avec le militantisme. Cette caractéristique constitue en fait une spécificité inhérente au concept de Rowchanfekr pour qui la littérature n'a jamais vraiment été indépendante de la politique (contrairement à la position de Hedayat). En s'engageant politiquement, l'intellectuel devient lui-même un théoricien et donc un pôle de référence idéalisé par le peuple ou les militants.

Traditionnellement, les engagements et les idéaux passent d'une génération à l'autre tout en évoluant au cours du temps. Aussi, à la veille de la révolution de 1979 les intellectuels iraniens et les auteurs ont eux aussi été imprégnés de l'héritage de leurs prédécesseurs du début du siècle teinté des idéologies nouvelles. Essayant tant bien que mal de faire évoluer les idées et les mentalités, ils ont pourtant rarement pu prendre leur distance avec les traditions religieuses et leur racine dans la culture et la vision du monde qu'elle a constituée. De nouvelles situations géopolitiques entraînent d'autres paramètres interagissant avec d'anciennes idéologies ; leur acceptation ou leur rejet par le Rowchanfekr dépend de sa position envers la politique dominante. Ce dernier est ainsi directement exposé

⁸⁴ Ibid., p.14.

aux dangers d'élimination ou d'expatriation. Voilà que depuis l'apparition des Rowchanfekrs, cette tradition historique n'a cessé de se renouveler. Mais nous sommes aussi face à une construction culturelle hybride et évolutive profondément iranienne dans sa mixité sociopolitique et idéologique. De la sorte, la fortune de l'intelligentsia iranienne est d'une manière ou d'une autre liée à la politique du pays, et quand bien même bannie ou éliminée, son statut dans cette dialectique politique/créativité reste intact. Bien que critique envers le pouvoir religieux et les injustices sociales, certains paradigmes ancestraux et imageries populaires continuent à persister à travers leur perception du monde selon Shayegan⁸⁵. Il y a des changements progressifs, mais jamais vraiment de « rupture » avec certains paradigmes fondamentaux liés à la religion, via le mysticisme et une conception idéalisante du monde. En effet, les évolutions se sont toujours faites dans la limite des schèmes liés profondément aux notions traditionnelles et ancestrales. C'est par exemple le cas d'une vision idéaliste et poétique fortement active dans l'inconscient collectif des Iraniens. Or, nous pensons justement qu'avec la durée de l'exil et la mixité des références socioculturelles des auteurs et intellectuels franco-persans, ce schéma rentre concrètement et pour la première fois dans son histoire dans une nouvelle phase incontestablement moderne. Ce qui implique, comme nous le verrons plus loin, une désacralisation (dans le sens de désillusion et désidéalisation) des phénomènes et de la réflexion. Mais aussi une certaine autonomie par rapport à la tradition de l'engagement politique, qui marque le transculturalisme de leur création.

À la veille de la Révolution islamique, la pensée et la position des intellectuels restent assez imperméables aux concepts de la modernité occidentale et de la laïcité, ainsi qu'à la notion même de la démocratie à cause en partie du climat anti-impérialiste dominant dans les pays du Sud, mais également d'une méconnaissance absolue de cette expérience sociopolitique. De la sorte, cette nouvelle génération de révolutionnaires ne reprend pas l'étendard de l'idéal des intellectuels laïcs précédents (comme Djamalzadeh, Taqizadeh ou Kasravi). Le discours moderniste de ces derniers représentait au fond une rupture radicale avec la société traditionaliste, tandis que le nationalisme ou les idéologies gauchistes (de l'Union soviétique ou plus tard celles liées à la Chine maoïste) étaient beaucoup plus acceptables et dans la lignée de la pensée des nouveaux Rowchanfekrs. Leur modèle était en effet la révolution cubaine ou bolchevique, adorant les icônes comme Che Guevara, Mao ou Castro. Les idéaux marxistes léninistes qui furent surtout des modèles révolutionnaires se sont rapidement retrouvés dans les propres valeurs et normes locales, donnant naissance à un produit hybride. Ainsi, les schèmes du discours gauchiste (prolétariat, impérialisme, révolution, etc.) et ceux de la culture islamique chiite (culte du martyr, le jihad, des imâms, etc.) enracinée dans les esprits s'enchevêtrent étroitement, créant ainsi les germes de l'islamisme « moderne ». Le mot « liberté », pendant la révolution islamique, avait avant tout comme connotation le départ du Chah (élément de l'impérialisme), la fin des injustices et des inégalités sociales, sans pour autant être rattaché à la conception

⁸⁵ Shayegan, 2001.

démocratique et à ses valeurs intrinsèques. Précisons que durant la guerre froide, marquant la bipolarité politique du monde entre le capitalisme impérialiste et le communisme, dans la plupart des pays du tiers-monde, les concepts de démocratie et de modernité furent occultés ou bien assimilés dans des idéologies diverses. Chafiq faisant alors elle-même partie de cette jeunesse engagée, évoque aujourd'hui par une approche de « sociologie politique » la vision de toute une génération de cette époque :

Abrahamian⁸⁶ tente de montrer comment cette révolution, ayant des fins entièrement sociales et politiques, visant la liberté, l'indépendance et l'égalité, prend une forme religieuse. Il met l'accent à cet égard sur quelques points et en premier lieu sur le rôle de l'ayatollah Khomeyni, qui fut, pour la révolution iranienne, comparable à celui de Lénine pour la révolution bolchevique en Russie. Son charisme se fondait sur sa persévérance dans la fidélité à ses idéaux, sur le caractère modeste de sa vie, en contradiction avec l'opulence des classes dominantes et de la famille royale [...]⁸⁷

Dans cette description, apparaît clairement la manière dont les éléments d'ordre « émotionnel », comme l'image du guide et son « charisme » à l'instar d'un Gandhi, deviennent des catalyseurs beaucoup plus importants pour la révolution et le choix politique du peuple, qu'une perspective sociopolitique consciente de la démocratie et d'un État de droit. En effet, l'idéalisation mythique, poético-mystique fait partie intégrante du culte chiite⁸⁸, et les paradigmes de la religion imâmiste participent tous activement à l'idéalisation d'une figure comme alternative politique. Cette image renvoie bien sûr à une série de prototypes représentatifs, psychologiquement actifs dans l'imagerie mystico-religieuse des iraniens. Les figures les plus marquantes sont : Imâm Ali (Ibn Abi Talib 600-661), le quatrième calife de l'islam et oncle du Prophète Mahomet, et Imâm Hussein, le petit-fils du Prophète (626-680) tué à Karbala.

Une idéalisation, voire mystification, s'est construite autour de ces personnages dans l'inconscient collectif du peuple. Aussi, le portrait de ces imâms omniprésents dans les esprits et les différents lieux de la société (les livres, les murs, les lieux de culte, les maisons, les taxis) représentait une image idéalisée, rayonnante de lumière.

Qualifiée de « Lion d'Allah », la beauté idéalisée de Imam Ali se conjugue chez les Iraniens avec sa force et son sabre (à double lame) symbole de sa justice. La beauté des peintures s'associe aux discours religieux autour de ces figures emblématiques, et s'accompagne des rituels de deuil et de mortifications. Dès lors, la sublimation de l'imagerie des Imâms atteint des degrés émotionnels « poético-sacrés » surréels s'écartant de la considération historique. L'idéalisme de l'esprit chiite iranien et l'idéalisation des personnalités religieuses ou des leaders politiques prouvent indubitablement l'impact du sacré. Aussi, la veille de la révolution islamique, des intellectuels idéologues comme Chariati marquèrent la genèse d'une

⁸⁶ Ervand Abrahamian (1940), historien anglais d'origine arménienne du Moyen-Orient et de l'Iran.

⁸⁷ Chafiq, 2002, 25.

⁸⁸ Cf. Flakerud, 2010.

nouvelle acception activiste de l'islam chiite, ayant comme caractéristique l'association de l'image et des attributs idéalisés d'imam Ali. Le tout mélangé aux idéaux révolutionnaires anti-impérialistes en vogue dans cette période⁸⁹. Les imageries collectives prennent alors corps dans des concepts sociopolitiques généraux comme l'injustice, l'honneur, le droit, la liberté, etc. L'opposition aux injustices gouvernementales du Chah trouve ainsi une nouvelle forme d'idéalisme dans la conception poético-mystique politiquement engagée de l'islam, réorientant par là même l'islamisation du corps social et de la jeunesse iranienne. Aussi, des écrits littéraires ou pamphlétaires de la période pré-révolutionnaire se dressent souvent socio-politiquement ou pédagogiquement contre le pouvoir en place, dans la continuité de cette « nouvelle » conception engagée⁹⁰. Les historiens Khosrokhavar et Roy voient dans la « relecture révolutionnaire du chiisme » de Chariati ce mélange de retour aux vraies sources « spirituelles » symbolisé par la figure idéalisée d'Ali et d'élan anti-impérialiste intellectuel⁹¹ :

Désormais, pour Chariati, le croyant authentique transforme l'attente passive en attente active en s'engageant dans la lutte contre les régimes iniques fondés sur « l'or, la violence et le mensonge » (*zar o zur o tazvir*), en déclarant la guerre au chiisme frelaté des classes dominantes (le chiisme des Séfévides, *tashayyo'é safavi*) et en promouvant un chiisme authentiquement révolutionnaire (le chiisme d'Ali, du nom du premier imam chiite, symbole de la justice intransigeante et de l'égalitarisme utopique).⁹²

L'aura poético-mystique continue à entourer les personnalités politiques et à marquer l'inconscient populaire iranien, à tel point qu'à la veille de la révolution, en 1978, beaucoup voient le visage de Khomeyni dans la lune⁹³. La vision du monde mystico-religieuse, émotive et impulsive, déformant la réalité et l'histoire, continue à être politiquement orientée par le gouvernement islamique qui, dans les années 1980, se lance dans une guerre (sainte) sans merci contre l'Irak. Durant ces huit années, les images mais aussi les litanies, les chants et la poésie⁹⁴ ont servi au

⁸⁹ Khosrokhavar & Roy, 1999, 43.

⁹⁰ La plupart de l'intelligentsia, écrivains ou poètes tels que Dowlatnabadi Mahmoud (1940), Shamlou Ahmad (1925-2000), Golshiri Houshang (1938-2000) sont représentatifs de cette génération.

⁹¹ « The Islamic Association of Engineers sponsored an event in which Morteza Motahhari and Salehi Najafabadi spoke about the ideas presented in Najafabadi's controversial book *Shahid-e javid (The immortal Martyr)*. And a more famous example would be the *Hoseyniy-e Ershad*, where both Motahhari and Shari'ati gave lectures on Hoseyn in the late 1960s and early 1970s. In 1968, Mohammad Taghi Shari'ati (Ali Shari'ati's father) spoke on "Role Models For Islamic Society", [...] and Motahhari gave his famous lectures titled "Hamaseh-e Hoseyni "(The Epic of Hoseyn), (Aghaie, 2004, 72-73).

⁹² Ibid., p.43.

⁹³ « Un soir, le bruit courut que le visage de Khomeyni était apparu sur la lune. Loin de dénoncer cette duperie, le Toudeh écrivit : "Nos masses laborieuses en lutte contre l'impérialisme dévorant conduit par les États-Unis assoiffés de sang, ont vu le visage de leur bien-aimé Imam et guide, Khomeyni le briseur d'idoles, apparaître dans la lune. Ce ne sont pas quelques grincheux qui pourront nier ce que toute une nation a vu de ses propres yeux."» (Source citée : *Navid* n.28, Taheri, l'esprit d'Allah, p.238).

⁹⁴ Seyed-Ghorab, « Een liefdesgedicht », 2013.

gouvernement islamique à donner un caractère sacré à la politique et à développer le culte du *martyre*⁹⁵.

Le mot ou le concept même de Rowchanfekr renferme donc cette notion « d'éclaireur » dont la métaphore de « lumière » renvoie, avec ambiguïté et paradoxe, à l'idée d'un savoir moderne en même temps qu' à la sagesse mystico-religieuse, patrimoine exclusif du guide au sens traditionnel⁹⁶. Le Rowchanfekr moderne devient alors une figure idéalisée dans la continuité des paradigmes de la pensée et de l'imagerie traditionnelles et collectives du guide, qui seul (propulsé en héros) au sein de la société, acquiert la mission d'éduquer le peuple (au prix de devenir un martyr). Écrivains, intellectuels et militants politiques répondent ainsi à ce qualificatif. Mais avec l'exil en France, cette chaîne de tradition se rompt pour la première fois dans l'histoire iranienne et une nouvelle étape commence. L'exil offre une distance matérielle et émotionnelle par rapport au pays natal ; ce qui dépouille peu à peu le Rowchanfekr de son rôle d'éclaireur activiste et engagé en le plaçant face à sa créativité. En réalité, l'exil devient le lieu de rétrospection et d'introspection psychologique et historique via l'écriture, que les auteurs utilisent pour délimiter la création artistique et la « contre-information » politique. Le combat, qui continue en exil dans un premier temps, est orienté par des engagements politiques anti-régime, c'est-à-dire des écrits au service du passé (pamphlets, poèmes, etc.). Mais, ce processus change et évolue avec le temps. Avec le prolongement de l'exil, on constate le glissement des orientations politiques des créations vers un travail artistique plus nuancé et approfondi. En effet, la rupture des paradigmes ancestraux favorisée par l'espace de l'exil engendre un tournant nouveau et décisif dans l'histoire des Rowchanfekrs et leurs œuvres. Ce tournant est marqué par la quête de soi qui devient définitivement plus personnelle en s'écartant du modèle qu'ils représentaient pour le peuple, et s'imprégnant progressivement du schéma de l'individualisme occidental. Ce dynamisme de la mixité culturelle permet aux auteurs de développer progressivement une conscience plus aiguë d'eux-mêmes, de leur identité en lien avec une société pluriculturelle tout en redécouvrant leur but premier qui est la créativité. Enfin, la cible du « combat » se détourne de son ennemi extérieur afin de se concentrer sur l'espace identitaire interne, et d'observer rétrospectivement les causes culturelles et traditionnelles des mouvements du passé et des discours en vogue. Or, cette quête du moi individuel est au fond liée à une réflexion sur le moi collectif dans son acception commune du *corps social*. Dans ce sens, le destin de l'intellectuel en tant qu'individu est irrémédiablement lié à celui du pays et de la collectivité ; et la quête de sa connaissance personnelle ouvre la voie à une identité collective⁹⁷. Azar Nafissi, l'auteur du best-seller *Lire Lolita en Iran* (2003), affirme

⁹⁵ Seyed-Ghorab, 2012, 248-273.

⁹⁶ La « Lumière » au sens de la connaissance orientale puise ses sources dans l'ésotérisme et le gnosticisme (remontant au manichéisme) et non dans la « raison » et le raisonnement (le concept) de la philosophie grecque. « Ce qui chez Plotin reste un concept, chez les gnostiques devient un être mythologique. » Cf. Jean-Pierre Mahé, (France Culture, *Les Vivants et des Dieux*, 15 décembre 2007 une émission de Michel Cazenave).

⁹⁷ Par exemple, le romancier et metteur en scène exilé en France, Reza Daneshvar (1948) mêle

dans un entretien à propos d'*Exil* et la réflexion sur le passé collectif et du moi social :

C'est pourquoi je dis que notre problème, dans cette période, n'était pas et n'est toujours pas en premier lieu l'Occident, mais notre propre passé. Par exemple, la première question qui se pose dans le cadre de la littérature n'est pas ce que je dois faire avec la nouvelle société, la nouvelle langue ou la nouvelle littérature, mais quelle position dois-je adopter face à ma littérature et ma langue ancienne ? Est-ce que je veux tout jeter et devenir le Faulkner ou le Sholokhov d'Iran ? Ou bien, je veux me couper du monde actuel et me dire, qu'en fin de compte, ce que nous avons été, était le meilleur, et que la solution se trouve dans la reproduction de ce qui existait depuis toujours. Notre principal problème, ce à quoi l'on doit d'abord faire face n'est pas Superman qui s'est introduit chez moi, mais c'est Rostam [héros mythologique Persan] qui était déjà chez nous.⁹⁸

Cette critique invite également les Iraniens à exorciser d'abord leurs propres « démons » socioculturels. C'est-à-dire à revenir au plus profond de leur source culturelle et de la considérer d'un œil critique et moderne ; c'est cela même qui implique de ne pas négliger (« devenir un Faulkner ou un Sholokhov ») ou oublier sa culture, mais justement de la regarder d'un œil nouveau, ou encore de refuser un militantisme anti-occidental simpliste et aveugle et de s'occuper d'abord des racines culturelles de soi.

La situation des écrivains exilés contribue ainsi à une rupture significative et essentielle dans l'interférence perpétuelle d'engagement politique dans l'art. Le rôle et la place de l'écrivain sont remis en question face aux nouveaux défis de la nouvelle société d'accueil. La politique ne disparaît pas pour autant des œuvres, mais devient un thème parmi d'autres au service d'un « discours » introspectif et dialogique centré sur l'individu, le monde des personnages (post)modernes évoluant dans un espace/temps nouveau loin de la vision du monde d'antan. C'est bien ce nouvel aspect qui s'est développé dans l'œuvre des auteurs sélectionnés. Avec l'introspection rétrospective, à travers le regard porté sur le passé et l'enfance, des lumières nouvelles se projettent sur des causes de ce qui contribue aux comportements sociaux, raisonnements psychologiques et culturels du moi en tant qu'individu. Aussi, le regard change et la perspective de l'observation s'inverse, c'est-à-dire que le Rowchanfekr ne cherche plus à définir le comportement de la collectivité comme leader social, mais il s'observe lui-même à travers la collectivité qui l'a « influencé ». Bien entendu, il ne s'agit pas d'analyses socioculturelles, mais de la transformation de l'environnement social qui pousse l'auteur vers le centre de son intérêt qui est l'individu (et lui-même en tant que tel), son rôle et son impact sur l'Histoire. C'est en regardant au fond de soi (son histoire) que l'auteur accède à quelques vérités sur les raisons et les motivations des mouvements collectifs et les tournants historiques de son pays, à travers des facteurs clés de littérarité que sont par exemple l'autofiction et l'ironie. Ainsi, les

dans son roman *Le Brave des braves* (Esprit des Péninsules, 2001), le destin du héros et celui de tout un peuple. Il décrit de façon fantastique et allégorique, le combat du bien et du mal entre le héros et un dragon, et qui au même moment détermine l'avenir du pays.

⁹⁸ Nafisi, « The Other World », 105.

œuvres transculturelles se dépouillent de plus en plus de leurs contenus « engagés » et adoptent les normes de l'art du roman selon la « tradition » moderne (parfois postmoderne) européenne. Ce que l'on remarque dans des écrits franco-persans, c'est l'expression d'une nouvelle quête initiatique moderne, qui ne se fait plus selon le schéma traditionnel (sur le mode poético-mystique), mais d'une « enquête » sur soi en tant qu'individu responsable de l'histoire de son pays. Dans ce sens, la figure du héros-narrateur exprime une transindividualité allégorique, historique et politique. C'est cela que l'on trouve par exemple chez les personnages d'Erfan dans *La 602^{ème} Nuit*, ou encore d'une façon moins directe chez Meskoob, dans la nouvelle « Voyage dans le rêve » de sa trilogie, où le chaos surgit du fond de l'inconscient et de l'univers de l'auteur/narrateur. Une enquête interne qui révèle au fond l'imaginaire collectif, les motivations culturelles et l'esprit d'un peuple. Dans ce cadre, le regard (auto-)critique et (auto-)ironique prend une place prépondérante en faisant la jonction entre l'individu et le collectif. Le « je » autobiographique désigne au fond un « nous » culturellement condamné et fautif. C'est par exemple le cas des narrateurs de Ghassemi ou d'Erfan qui s'auto-accusent.

Des spéculations sur les techniques narratives, des novations et hybridations thématiques et stylistiques sont des signes de la genèse d'une littérature nouvelle, fondée sur l'expérience de l'exil. Néanmoins, l'intérêt pour le pays d'origine, sa politique, sa religion et son avenir, ne cesse d'être présent dans ces œuvres. C'est même l'un des points communs faisant « l'unité » de cette catégorie littéraire. En particulier dans la perspective transculturelle, l'engagement est exprimé en termes de critique religieuse. Non plus avec militantisme ou contre-information mais sous forme de recherche, d'observation des sources des valeurs traditionnelles et superstitieuses incarnées dans une culture pré-moderne. Des auteurs franco-persans abordent ce point de vue à travers leurs personnages, des rapports familiaux et sociaux autoritaires et/ou hypocrites, faisant métaphoriquement ou symboliquement écho aux liens que tissent ces traditions et mœurs populaires avec l'essence du système islamiste à une plus grande échelle. Cependant, la critique se fonde complètement dans la trame narrative fictionnelle et s'exprime à travers le regard des personnages souvent anti-héroïques, psychologiquement déstabilisés, ayant une identité fragmentaire et portant sur eux-mêmes un regard souvent auto-ironique.

À ce titre, les personnages d'Erfan, Ghassemi, Satrapi ou Tajadod sont tout à fait représentatifs. De ce fait, les valeurs et les critères de la double culture et la nouvelle expérience sociale, qui entrent en jeu dans l'élaboration, l'observation et le « discours » critique de l'auteur, les émancipent également du joug du militantisme politique ou du pédagogisme classique. Dans cette perspective moderne, l'auteur s'implique à travers son personnage et en se regardant allégoriquement à travers un « je » narrateur qui a participé à façonner l'histoire de son pays. Aussi, le discours littéraire transculturel met surtout l'accent sur la dimension créatrice et artistique de l'écriture. Cette littérature entame au fond une quête complexe de connaissance de « soi » et de son histoire propre, à travers la littérature, ce qui est une position moderniste en soi mais aussi transculturelle : en

effet, elle se fait à l'aide de certains repères et principes culturels et techniques occidentaux, sans pour autant perdre de vue certaines dimensions esthétiques et narratologiques iraniennes.

Plus loin au cours de ce travail, nous aurons l'occasion de revenir de façon détaillée sur les techniques employées dans la diégèse pour parvenir à cette fin. En attendant, regardons d'abord le commencement de la formation de cette littérature et son « discours » critique, c'est-à-dire depuis la sortie du territoire et la traversée des frontières.

3.4 La traversée, récits et témoignages

Globalement, c'est au cours des huit premières années après la révolution que nous assistons à l'une des plus grandes vagues de diaspora politique iranienne au cours de l'histoire⁹⁹. Cependant, cette catégorie d'expatriés comprend des groupes d'artistes et d'intellectuels qui divergent par leur appartenance et leur engagement. En 1996, un recueil de vingt-trois nouvelles consacrées aux histoires de l'exil (*In Exile*) des Iraniens apparaît pour la première fois, puis en 2008, une anthologie des traversées de frontières des Iraniens intitulée : *The Inescapable Escape*¹⁰⁰. C'est un précieux travail de rassemblement des témoignages des rescapés depuis le début de la révolution. L'initiative de rassembler un maximum de récits et de témoignages de la traversée des frontières a une grande importance sur le plan anthropologique, culturel et historique, mais aussi d'un point de vue moral. En effet, le fait de rapporter des expériences intimes et douloureuses confirme le devoir et le besoin de communiquer cette expérience contre l'isolement dans le silence ; état qui perdura pourtant des années.

Ce travail de compilation considérable énonce, dès l'introduction, les difficultés d'une telle entreprise. Parmi les quelques millions d'exilés durant cette période des années 1980, une partie seulement appartenait à la catégorie militante politique ou à celle d'intellectuels engagés. Parmi ceux et celles qui ont pris le chemin de l'exil, il faut compter des minorités religieuses comme des Baha'is, Juifs, Arméniens, zoroastriens, Kurdes, et aussi des acteurs, chanteurs, homosexuels, etc. « Beaucoup ont préféré témoigner avec des pseudonymes et certains ont refusé de s'exprimer. Nous croyons que tant que le régime répressif est en place, il y aura des pseudonymes aussi »¹⁰¹, soulignent les rédacteurs de l'anthologie avec compréhension et respect.

Pour revenir au corpus des écrivains sélectionnés, il faut dire qu'avant la parution de ce recueil, des écrits sur le thème de la traversée clandestine des frontières furent assez rares, et publiés de façon disparate dans des recueils de

⁹⁹ « Au total, plus de 300 000 Iraniens émigrèrent durant cette période, la moitié choisissant les États-Unis (155 000) comme destination, 67 000 l'Allemagne, 38 000 la Suède, 21 000 le Canada et plus de 8 000 l'Etat d'Israël. Un nombre indéterminé choisit la France, la Belgique, l'Autriche ou encore l'Australie. Beaucoup quittèrent l'Iran clandestinement très souvent via la Turquie ou le Pakistan avant d'obtenir un visa pour un pays occidental. » (Wikipédia. Diaspora iranienne).

¹⁰⁰ *The Inescapable Escape*, Noghteh Books, 2008 (Deux recueils en persan).

¹⁰¹ Ibid., p.13.

nouvelles divers (ce thème ne constituait pas en soi le sujet des romans). C'est à partir des années 2000 que nous voyons la genèse et la prise d'ampleur de ce genre (dans les langues des pays d'accueils) de « témoignages » parallèlement à une tentative d'archiver, dans le cadre d'un devoir de mémoire historique¹⁰². Les récits évoquent principalement la traversée des militant(e)s politiques rescapé(e)s du régime. Ces trajets se faisaient principalement via les deux pays limitrophes : la Turquie et le Pakistan, dans des conditions difficiles et souvent dangereuses. Bien entendu, ces témoignages ne sont pas tous romancés mais certains vont dans ce sens, faisant la jonction entre l'Histoire et l'histoire. La traversée est une réalité historique pour l'auteur, mais ce fait ne finit pas avec l'arrivée au pays d'accueil. Elle est au fond ce mouvement qui continue en France, d'abord comme errance intériorisée, puis comme dynamisme de reconstruction identitaire pluriculturelle et hybride. Enfin, comme métaphore de passage d'un univers à un autre, elle exprimerait celui de la culture iranienne vers celle retrouvée en France.

3.4.1 Le cas de Chafiq

Bien que les expériences de chaque auteur soient uniques, l'atmosphère et le parcours de l'exil évoquent des traits communs. Parmi de rares récits d'évasion publiés en français, l'expérience de Chafiq est assez représentative de sa génération. La nouvelle « L'hôtel Tchaqlayan » de son recueil, trace en effet la fuite clandestine de la militante gauchiste qu'elle était à l'époque. Après des déboires durant la première période d'intégration au pays d'accueil, en pratiquant des métiers précaires parallèlement à l'apprentissage du français, elle se consacre à l'écriture littéraire pour entreprendre plus tard des études de sociologie et travailler ensuite dans le domaine de l'intégration et de l'interculturalisme. Elle continue toujours son combat contre l'intégrisme et l'islamisme en tant que sociologue féministe et laïque. Elle publie plusieurs livres et essais sociologiques et participe à de nombreux colloques et débats.

Or, la sociologue est aussi auteur de fictions. Ses nouvelles sont d'abord écrites en persan, puis traduites en français (tandis que de nombreux travaux de recherche sont directement écrits en français). De plus, elle se confie sur l'écriture de son premier roman en français en cours d'élaboration¹⁰³. Son recueil *Chemins et brouillard* est composé de treize nouvelles divisées en deux chapitres : *Exil* et *Deuil*. D'après l'auteur, les nouvelles de la première partie furent écrites entre 1983 et 1992, c'est-à-dire dans les dix premières années de l'exil, tandis que la deuxième partie est le fruit des dix années suivantes. En observant de plus près les nouvelles, on dénote une évolution chronologique de la qualité hybride et de la technique d'écriture (les nouvelles étant écrites à différentes périodes). On remarque également que l'ensemble du recueil représente un parcours « archétype »

¹⁰² Différentes catégories d'écriture relatives à la mémoire en exil sont classifiées par le sociologue iranien Vahabi (2008, 202-224). Il existe également une liste de livres : *la Mémoire des émigrants iraniens* (voir site CEDIR).

¹⁰³ Entretien privé effectué le 25 mai 2010.

correspondant à celui de beaucoup d'auteurs et d'intellectuels exilés. Ceci dans la mesure où l'esprit et la pensée des expatriés sont dans un premier temps préoccupés par les événements du passé (sociopolitique ou simplement les souvenirs d'enfance) en Iran avant d'aboutir plus tard à des créations mélangeant l'univers, l'expérience et la perception du pays d'accueil.

S'agissant du recueil de Chafiq, le cheminement vers un transculturalisme littéraire franco-persan est particulièrement visible au fur et à mesure des nouvelles ; aussi bien sur le plan thématique et littéraire que sur celui du développement identitaire progressif de l'auteur/narrateur. En effet, l'on constate clairement que les nouvelles de la deuxième partie, écrites beaucoup plus tard, sont plus élaborées du point de vue stylistique, narratologique et thématique. Le regard de l'auteur à ses débuts d'exil semble plus concentré sur la dimension « historique » du témoignage des conséquences douloureuses de la révolution iranienne, avant de se focaliser progressivement dans la deuxième partie intitulée « Deuil », sur la vie en France, le contact avec des Français et la langue française. Les sujets deviennent plus complexes sur le plan narratologique et la psychologie plus affinée des personnages occupe une place plus prépondérante dans les récits. Les espaces explorés se concentrent de plus en plus sur la France bien que des références à l'Iran soient toujours présentes. L'évolution de l'écriture témoigne du processus de métissage identitaire et culturel de l'auteur même à travers les protagonistes autofictionnels. Des points de vue et des préoccupations qui changent sont généralement reflétés à travers les récits, puis confirmés durant les entretiens privés. Dans la deuxième partie de son recueil et certaines nouvelles de la fin, comme « Rencontre », se manifeste un dépassement spatio-temporel dans la structure narratologique et culturelle, à laquelle s'ajoute une dimension transculturelle qui est la transindividualité des protagonistes.

Les premières nouvelles par contre évoquent des situations post-révolutionnaires bien déterminées, avant d'aboutir à la traversée et la fuite du protagoniste militante de l'Iran. La suite des autres nouvelles montre un « fil conducteur » liant les narratrices entre elles, montrant comme l'évolution d'un seul personnage à travers différentes étapes de l'exil.

3.4.2 Les premières nouvelles

Les nouvelles « Le mur » et « L'hôtel Tchaqlayan », qui traitent ces thèmes, montrent un intérêt particulier pour la dimension *symbolique*. « Le mur », par exemple, met en scène la narratrice et son amie (deux jeunes militantes gauchistes) dans le climat politique oppressant et dangereux des premières années de la révolution (situation qui obligera la narratrice à quitter le pays afin de protéger sa vie). Lorsque les deux jeunes militantes quittent la manifestation contre le régime, elles voient leur route barrée par le « mur humain » des phalanges du Hezbollah :

Le mur animé avance au même rythme que nous, s'agite en un brouhaha confus. On dirait qu'il va s'abattre sur nous d'un moment à l'autre. Les yeux sont des trous sombres dans le

mur, d'où s'échappent des regards fixes et étincelants. Les bouches sont des fosses qui s'ouvrent et se ferment en cris distincts, incompréhensibles.¹⁰⁴

La description de la situation suffocante que vit la narratrice et le symbolisme du mur sont chargés d'émotions fortes basées sur une terrifiante réalité politique vécue. Malgré les différences contextuelles et stylistiques entre cette nouvelle et celle de Sartre¹⁰⁵, la répression et l'angoisse des protagonistes des deux nouvelles reflètent une situation historico-politique transitoire et grave dans toute sa dimension collective. Il existe en fait un parallélisme entre les deux nouvelles quant à la thématique politique et la manière dont l'étau du phalangisme se resserre autour des personnages principaux. La situation de combat et de résistance politique rapproche la figure du personnage principal Ibbieta, le républicain espagnol condamné à être exécuté par le régime franquiste, et celle de Chafiq. Les deux nouvelles sont également écrites à la première personne, ce qui accentue la réalité des événements politiques et met en perspective la dimension émotionnelle des personnages. Le mur chez Sartre représente l'impasse et l'absurdité du dénouement où le personnage échappe ironiquement à l'exécution, tandis que le mur chez Chafiq représente l'islamisme prêt à s'abattre lourdement sur la jeune militante. En effet, il est le symbole de l'intégrisme vide de tout caractère humain, en marche contre la liberté d'expression. La comparaison des yeux aux « trous sombres » et des bouches à des « fosses » symbolise évidemment la mort habitant les organes de l'expression humaine par excellence, et tout ce qui renvoie aux idées de l'air, de la vie et du dialogue. La scène décrivant la progression inhumaine des milices du Hezbollah est digne des films d'horreur mettant en scène des morts-vivants envahissant l'espace et menaçant l'humanité d'extinction.

En ce qui concerne le thème de la traversée dans la deuxième nouvelle, dès les premières lignes, les descriptions symboliques des paysages de la traversée reflètent l'angoisse du voyage et de l'avenir incertain : « La route les surprit au moment où ils commençaient à dévaler la colline. Elle rampait en contrebas comme le corps onduleux d'un grand serpent noir. »¹⁰⁶ La narratrice dévoile à travers ses pensées la réalité amère d'une population diverse contrainte de quitter sa patrie. La route est décrite symboliquement s'ouvrant ainsi à des cas et situations similaires. L'auteur donne l'exemple de différentes catégories d'individus, qui, victimes du régime, doivent abandonner leur vie et leur patrie alors que se brise tout espoir de retour :

Des jeunes déserteurs aux poches vides, fuyant la mort ; des familles juives, bahaïes, musulmanes, avec des sacs suspendus à la selle des chevaux. Des femmes, des jeunes et des vieilles, les bras et la poitrine couverts de bracelets et de colliers en or, les oreilles ornées de boucles qu'on pourrait vendre plus tard.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ibid., p.12.

¹⁰⁵ Sartre, « *Le mur* », 1939.

¹⁰⁶ Ibid., p.19.

¹⁰⁷ Ibid., p.20.

La plupart des traversées se faisaient effectivement de la même façon : une partie en voiture et une grande partie à cheval ou à pied à travers des vallées et des montagnes. Elles duraient parfois des journées entières dans des conditions dangereuses et souvent dans l'obscurité : « En Turquie, on change de passeur et de chevaux. Mais la route continue et semble interminable. Elle a sommeil, elle a faim. Les mains du passeur s'égarer sur son corps à la moindre occasion et la tourmentent. »¹⁰⁸ Le réalisme du récit témoigne là encore du souci du témoignage. Quelque part, la spécificité narrative de cette littérature d'exil réside dans le haut degré d'intensité des dangers et des horreurs vécus qu'elle englobe. La narratrice évoque plus loin le cas d'un certain Kami Manafi qui était arrivé, deux jours après le moment prévu, en Turquie : « Terrifié, affamé et trempé. Les passeurs l'avaient lâché dans le désert de l'autre côté de la frontière. Il s'était sauvé tout seul à grande-peine de griffes d'une horde de chiens. »¹⁰⁹ Une observation méticuleuse montre que la diégèse des premières nouvelles du recueil contient un discours sur des constructions identitaires transnationales¹¹⁰ en marche. Même si l'auteur ne met pas au premier plan les détails de l'engagement politique de la narratrice en tant qu'opposante politique, elle les laisse cependant sous-entendre comme cause de sa fuite. De la sorte, le contexte politique domine encore le récit et le narrataire imagine l'appartenance secrète du protagoniste à un groupe politique de gauche démantelé au début de la révolution, par des indications de la diégèse : « Il n'avait pas dit à sa mère qu'il était recherché, qu'il allait passer la frontière avec un faux passeport, et que personne ne savait où il irait. »¹¹¹ À un autre moment du récit, une Iranienne travaillant pour la police turque a dénoncé la vraie identité du protagoniste principal. Le chef de la police s'adresse alors ainsi à Sima, lors d'un interrogatoire corsé :

Dis-lui, ma fille ! Moi je sais que tu mens, et que l'autre ne ment pas. Elle a une carte de la Savak. Son père a été lui-même un colonel de la Savak et nous avons confiance en lui. Il vaut mieux que tu ne nies pas. Nous ne voulons pas faire passer quelqu'un avec un faux passeport ; tu es une femme, tu es jeune, nous n'avons pas l'intention de te nuire.¹¹²

Les mouvements politiques de la jeunesse iranienne d'alors puisaient leurs principes dans des idéaux gauchistes. On observe qu'en exil, des discours théoriques perdent graduellement leurs dimensions idéologiques chez certains militants. C'est-à-dire que les idéaux socioculturels et politiques qui trouvaient des réponses dans des mouvements et des manifestes idéologiques des partis, trouvent

¹⁰⁸ Ibid., p.20.

¹⁰⁹ Ibid., p.31.

¹¹⁰ Janet Paterson explique cette notion : « Inspiré, entre autres, par les travaux de Homi Bhabha et de Gayatri Spivak, le terme désigne certains phénomènes de migration. Comme le signale le préfixe 'trans-', le transnationalisme implique un processus selon lequel des formations identitaires traditionnellement circonscrites par des frontières politiques et géographiques vont au-delà de frontières nationales pour produire de nouvelles formations identitaires. » (Paterson, 2009, 15).

¹¹¹ Ibid., p.58.

¹¹² Ibid., p.46.

un autre écho dans le cadre démocratique de la société d'accueil. C'est précisément le caractère concret et l'incarnation effective des idéaux dans le cadre de la nouvelle société qui contraste avec l'univers (poético-)idéaliste de l'Iran. C'est bien ce perspectivisme qui chez certains Rowchanfekrs contribua à la formation d'une nouvelle vision du monde, en exil. Dans un sens, la dimension transnationale est liée à la désillusion idéologique et doctrinale qui, pour être incarnée dans la réalité sociale, a besoin d'une expérience et d'une conscience culturelles plus élargies.

La traversée clandestine des pays ouvre de nouveaux horizons, et la transfrontièralité et la démystification des doctrines donnent corps et place à un autre type d'inspiration plus large et moins idéaliste. L'analyse des récits, ainsi que l'évolution des thèmes et des personnages laissent percevoir le mécanisme transnational de la perception du monde qui se met en marche pendant la traversée. Ce processus mental est un prélude à la vision transculturelle de la conscience créatrice du futur auteur franco-persan. Mais à cette période de traversée, la réflexion n'est pas encore dotée des outils que sont de nouvelles références culturelles concrètes. Cependant, la réflexion transnationale rejoint le concept de « déterritorialisation »¹¹³ de la pensée dans une perspective culturelle et linguistique chez l'auteur. L'effet de ce concept deleuzien commence avec la traversée et continue en France, physiquement et spatialement dans son acception de l'expatriation géographique, mais aussi psychologiquement et temporellement dans le sens du dynamisme culturel (en interaction avec les « phases » de l'évolution de la société d'accueil).

3.5 Une traversée transnationale

À l'arrivée au pays d'accueil, il n'y a pas d'idée a priori d'un métissage littéraire ou culturel chez les auteurs iraniens. C'est un processus qui se développera avec l'adaptation graduelle de la nouvelle langue et culture. Les écrits de la plupart des auteurs, mais surtout les recueils de nouvelles de Meskoob et de Chafiq, montrent clairement que le processus de développement et de métissage se fait dans des intervalles de temps qui séparent la création de chaque récit. Un lien fort attache donc la littérature franco-persane (« littérature d'exil » à ses débuts) à l'expérience réelle de la vie et de l'immigration des auteurs. Aussi, dans la considération de cette littérature, nous ferons le parallélisme entre l'auteur et le narrateur puisque les œuvres sont créées sur une base autofictionnelle révélant l'ampleur « biographique » de l'auteur. Il s'agit là d'un trait caractéristique de cette littérature. C'est à travers ce métissage du réel et de l'imaginaire que le sentiment et la notion première d'être en exil change. En effet la traversée, et surtout l'exil, constituent ensemble le *mouvement* et le *lieu* où se développe un nouveau

¹¹³ Nous empruntons dans ce contexte le concept de « déterritorialisation » de Deleuze et Guattari (*L'Anti-Œdipe*, 1972). Ils ont défini le concept par un mouvement « qui ferait fondre la terre sur laquelle (telle ou telle chose) s'installe. » (1972, 1). « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (1972, 162).

mécanisme critique intellectuel (nécessaire au processus de développement du transculturalisme).

Toutefois, certaines notions et valeurs sont mises en cause par la narratrice de Chafiq dans l'expérience de la traversée, de façon intuitive, immédiate mais palpable. Ce déplacement dans l'espace (à travers des lieux de passage impersonnels et vides) ébranle la vision du monde du personnage. Les concepts et les valeurs communément acquis, ainsi que leurs sens conventionnels et figés dans l'esprit, s'évanouissent comme un mirage. L'imagination du narrataire est stimulée, il construit alors ses propres images. Les valeurs de la transnationalité s'opèrent chez la narratrice qui raconte ses impressions lors de la traversée de la frontière d'Iran : « La ligne mince et tortueuse dans la poussière ne ressemble en rien à une frontière. On dirait un jeu de gamins de sept ans : "De ce côté de la ligne, c'est ma maison, de l'autre, la tienne. Si tu poses un pied de ce côté-ci, gare à toi". »¹¹⁴

L'impression d'un jeu puéril et l'absurdité d'un décalage entre convention et réalité se dégagent de cette considération du territoire et de la frontière. Originellement, c'est le premier ébranlement de la notion de la conscience profonde de soi (l'identité) comme une entité en lien avec l'espace, le pays natal et les valeurs du nationalisme comme repères identitaires. Le processus de déterritorialisation, qui débute au moment de la traversée des frontières, correspond à la prise de conscience du caractère relatif, abstrait et limité des notions et des concepts traditionnellement acquis, mais aussi au premier pas vers des changements profonds chez la narratrice. Ce sont aussi les prémisses de l'ouverture de l'esprit sur le nouveau « territoire ». « La traversée » est un thème qui, de façon détaillée, est peu exploré dans la littérature d'exil (souvent en persan) ; elle n'apparaît que bien tardivement parmi les mémoires d'une anthologie telle que *The Inescapable Escape*. Cette littérature reste effectivement assez restreinte comparée au corpus de la littérature maghrébine ou beure par exemple. Si telle est la place qu'elle occupe dans l'horizon des belles-lettres, elle n'en est pas moins une nouveauté dans sa représentation spécifique du mouvement de déterritorialisation de ces intellectuels, sur le plan spatial et identitaire. À ce titre, ce thème garde toute son importance liée au mouvement et au changement.

Dans sa perspective d'une lecture politique de la littérature, Xavier Garnier aborde les caractéristiques du concept de la « littérature mineure » élaborées par Deleuze et Guattari, qui, selon lui « établissent une sorte d'équivalence entre trois impératifs de la littérature mineure que sont la déterritorialisation, la dimension collective et la dimension politique »¹¹⁵. Or, on constate que l'adjectif « mineure »¹¹⁶ utilisé par Garnier pour désigner « un nouveau point de vue sur la littérature »¹¹⁷ et non une « catégorie supplémentaire », représente également les pentes essentielles de la littérature franco-persane. Il évoque en effet une

¹¹⁴ Ibid., p.20.

¹¹⁵ Garnier, 2006, 7.

¹¹⁶ La notion de « littérature mineure » que Deleuze et Guattari empruntent à F. Kafka (*Journal*, 1954) en la faisant évoluer.

¹¹⁷ Ibid., p.108.

« littérature du devenir » ayant trois critères principaux : « déterritorialisée », « collective » et « politique ». Ces critères correspondent également à cette littérature franco-persane en marche marquée par le thème de la traversée. Celle-ci est effectivement et intrinsèquement imprégnée par la politique mais la dépasse en même temps par son caractère *critique*, dès son entrée dans le dynamisme du mouvement et du déplacement (physique et intellectuel). Aussi, selon l'auteur, la notion de « critique » s'unit étroitement avec la pensée « philosophique » en mouvement :

Ce que la philosophie nous donne comme moyens de mieux apercevoir, c'est précisément la nature de ce mystérieux espace littéraire que l'œuvre crée et qui est de l'ordre de la pensée. La critique philosophique envisage la littérature comme un lieu de pensée. On comprend mieux pourquoi la littérature ne peut jamais être considérée comme acquise : elle est la pensée qui à l'intérieur de l'œuvre est en train de se faire.¹¹⁸

À partir du moment où il y a mouvement, l'activité critique se met en marche chez l'écrivain. Elle se décuple dans le cadre où le personnage « traverse » clandestinement les frontières de son pays. Devenir c'est faire référence à une vision du monde qui se crée sur base de changement et de mouvement transcendant les territoires, et conséquemment les valeurs et les paradigmes du passé. Il faut comprendre le mouvement de la déterritorialisation, selon l'auteur, comme « la proposition d'un nouveau point de vue sur la littérature ». Car, en effet, il affirme que la question de la déterritorialisation « concerne les rapports que la littérature entretient avec la culture », c'est-à-dire justement ces « transformations » que la littérature fait subir à la culture. C'est précisément de cela qu'il s'agit lorsqu'on évoque la critique dans cette littérature. Le mouvement de déplacement créé lors de la traversée entraîne nécessairement la distance nécessaire à la translation culturelle. Car cet ensemble que l'on appelle « culture » est profondément attaché au pays natal ainsi défini par Bachelard : « [...] le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale. »¹¹⁹

Le collectif représente l'autre caractéristique de l'expérience de la traversée et de l'exil. L'expatriation subie, la traversée des frontières et l'abandon du pays natal, les histoires et les liens familiaux, et enfin l'exil en France, constituent une expérience partagée. C'est au fond le « même » chemin parcouru par des millions de compatriotes, souvent dans les mêmes conditions difficiles. Il y a donc une formation d'une mémoire et d'une « histoire commune » qui lie les créateurs entre eux et qui traverse leur littérature. Cette dimension collective se reflète à travers l'expérience personnelle racontée par le narrateur autofictionnel mais qui touche des réalités sociopolitiques ressenties profondément par les exilés (par exemple, la protagoniste de *Satrap*, dans la mesure où elle représente l'histoire de toute une

¹¹⁸ Ibid., p.105.

¹¹⁹ Bachelard, 2007, 13-15.

génération). Le côté subjectif de l'autofiction dépasse la version historique par une *désindividualisation* à partir du sujet – c'est la dimension fictive se greffant sur la subjectivité du « je » qui transforme celle-ci et l'ouvre au commun, au neutre comme catégories ouvertes.

Pareillement, ce que le protagoniste Sima vit dans la nouvelle « L'hôtel Tchaqlayan », au moment de la traversée, représente l'essence de l'expérience la plus intime de l'expatrié rejoignant celle des autres ; devenant, par là même et dans ce sens généralisé, « anonyme » et collective. Dans certaines nouvelles, l'anonymat (des lieux ou des personnages) comme phénomène de l'exil dépouillé de ses particularités devient l'essence d'un « discours » collectif répondant chez chacun à des valeurs et convictions intimes. De la sorte, cette nouvelle brèche qui s'ouvre dans l'histoire commune de l'Iran et des Iraniens n'est plus partagée que par cette catégorie exilée. Ainsi une perspective (auto-)biographique (qui en même temps ne l'est plus par son extension aux autres) commune se crée chez les exilés et se reflète dans les écrits. La route fait naître chez chaque fugitif, qui se sent libéré dans un premier temps, des sensations variées mais partagées que le protagoniste Sima ressent comme « Une sensation de bien-être ». D'autres émotions à résonance collective, et en lien avec la situation, sont par exemple le sentiment d'être séparé « de son passé », avoir « sommeil » ou « faim », « le choc, la nausée », et d'autres « illusions » liées au jeu de la nature comme « le bruit de la rivière », « la lumière d'un village », etc. La protagoniste principale montée à cheval derrière le passeur Kurde lui montre dans l'obscurité de la montagne « [...] les lumières d'un village. L'homme rit. – C'est un mirage que tu vois. Même que le bruit de la rivière qu'elle entend est une illusion. »¹²⁰

La traversée est ainsi marquée par un discours soulignant les valeurs illusoires d'un passé et le « mirage » du futur. Un langage qui continue son cheminement dans la littérature d'exil ; devient un ton, un style avec son vocabulaire reconnaissable (surtout dans le cas de la nostalgie comme la phase suivante que nous verrons par la suite). Traitant de la littérature mineure et ce rattachement à la collectivité, Garnier aborde la question de « l'agencement collectif d'énonciation », concept emprunté à Deleuze et Guattari qui souligne le fait que le sujet seul ne peut être la cause de l'énonciation, de la langue et des mots. L'individu fait partie de l'agencement collectif, et finalement, ce qui fait produire de l'énoncé, c'est cet agencement, cette route déjà parcourue à cheval ou à pied par des milliers d'autres fugitifs dans une période déterminée. La voix de Sima est la voix de la collectivité retrouvée au plus profond de ses émotions et réflexions subjectives. Ce que Garnier souligne en affirmant : « Il existe des énoncés qui ne viennent pas d'une énonciation mais d'un "agencement", ces énoncés ont toute chance d'être littéraires. Derrière l'idée d'agencement, il y a toute l'instabilité du devenir »¹²¹, peut très bien être représenté par l'instabilité du devenir incarnée dans la figure du fugitif au cours de la traversée. Un devenir incertain qui crée l'ensemble d'une catégorie, d'une collectivité. Bien sûr, cet état de l'instabilité

¹²⁰ Ibid., p.19-20-21.

¹²¹ Ibid., p.108-109.

évoluera au cours de l'exil. Pour le moment, avec la traversée, la perspective d'une terre d'accueil reste un rêve incertain, continu et interminable ; une suite d'images qui, dès leur approche, s'évapore. Des lieux et des événements génèrent cet ensemble d'agencements qui, par le « rire » du passeur, ne cesse de rappeler le caractère éphémère du passé, du présent et du futur.

Le passeur n'est pas sans rappeler le personnage du fameux film *Stalker* (1979) d'Andreï Tarkovski, figure errante entre deux mondes. Dans cette œuvre, le Stalker pourrait être une métaphore de guide « spirituel » qui traque la zone. Un être désillusionné qui lui-même ne « traverse » jamais définitivement la « zone interdite » à la recherche du lieu idéal, de la vérité. Le protagoniste fait traverser un scientifique et un écrivain, des intellectuels avant-gardistes en quête de leur idéaux (la vérité et de la perfection). La traversée devient un parcours initiatique avec ses dangers, ses angoisses et peut-être ses illusions. La traversée de la frontière vers la Turquie dure des jours. Ensuite, arrive une période d'attente en cachette, de quelques semaines à quelques mois, à Van (la première ville frontalière en Turquie) en attendant des laissez-passer. Ces lieux sont connus et reviennent souvent dans des récits de traversée. Parfois, la Turquie comme le Pakistan, engloutissent lentement des fugitifs qui n'arrivent pas à quitter ces lieux de transition. Dans cette nouvelle, l'auteur met en scène la situation angoissante de la longue attente et de la précarité financière et sécuritaire à Van :

Il y avait près d'un mois que la famille Hekmati séjournait à Van, et aucune nouvelle d'une convocation d'entretien n'avait encore été reçue. Chaque matin, ils guettaient la lettre. Plusieurs personnes arrivées après eux l'avaient déjà reçue. Gholam, Siamak et Morteza attendaient une réponse. Hossein et Ali, qui n'avaient pas de passeports, devaient attendre plus longtemps. Kami Manafi avait eu sa réponse et était partie pour Istanbul. [...] Ils n'achetaient plus de fruits. Les portions de leurs repas se réduisaient au fur et à mesure que passaient les jours.¹²²

La traversée englobe plusieurs « niveaux » d'obstacles. D'un côté, il y a des difficultés d'ordre pratique : trouver le bon passeur, les bons contacts, se procurer de faux passeports, des soucis financiers, etc., de l'autre côté, il y a le choc psychologique de l'imprévu et d'une situation dangereuse. Une remise en question de soi et de son identité. Cette « traversée » psychologique et initiatique prendra plus tard la forme d'une « enquête » dans la littérature franco-persane et acquiert ainsi sa dimension transculturelle (chez Erfan notamment que nous aborderons dans la partie concernant le transculturalisme) qui se prolonge dans le pays d'accueil, le lieu d'exil.

3.6 Le père, le pouvoir et le territoire, le cas de Rahimi

Un autre auteur, qui a admirablement traité l'expérience de la traversée avec un sens aigu des détails, est Rahimi. L'auteur/cinéaste franco-afghan persanophone raconte également sa fuite de l'Afghanistan, via le Pakistan, dans son roman *Les*

¹²² Ibid., p.36.

*mille maisons du rêve et de la terre*¹²³. L'auteur y raconte en détail la façon dont le narrateur fut obligé de fuir son pays, sous le contrôle des Talibans, tout en gardant une dimension symbolique et poétique des descriptions. Voici comment il décrit les conditions de sa fuite pénible et humiliante :

Le passeur a déroulé sur le sol le tapis de notre maison. Les voix des convives, l'odeur de leurs pas s'échappe du tapis. J'ai l'impression que la teinte du tapis Filpây est devenue plus rouge, que ses dessins noirs sont plus grands et plus sombres. [...] Le bruit d'une portière qui s'ouvre coupe net mon cri. Le passeur décharge le tapis à l'arrière du véhicule. La portière se ferme. Je veux me débattre, je veux me libérer des motifs noirs du tapis.¹²⁴

Le tapis oriental avec ses motifs symbolise le foyer du narrateur et dans une large mesure le pays natal ; la tradition dans sa dimension rassurante mais aussi étouffante. Ses ornements symbolisent généralement le jardin paradisiaque dans la culture persane¹²⁵. Or, le narrateur qui doit être roulé dans le tapis pour fuir clandestinement son pays ravagé par la guerre et l'intégrisme se sent étouffé. Le tapis contribue symboliquement à l'étouffement au même titre que l'intégrisme sorti finalement des entrailles des traditions islamiques de son pays. Car enfin, l'islamisme s'est largement approprié les concepts de péché, paradis et enfer, actifs dans l'inconscient collectif des musulmans, pour marquer sa légitimité.

Les « odeurs de pas » écrasent le narrateur, et c'est au moment de quitter le pays qu'il ressent dans les motifs « rouges et noirs » du tapis, non pas du confort ou de la nostalgie, mais comme une sensation d'étouffement. Ces couleurs symbolisent un pays mis à feu et à sang par la guerre entre 1979 et 1984. Serait-ce une annonce prémonitoire de l'assassinat du frère de l'auteur en 1989 ? Pourtant, l'exil est douloureux pour le protagoniste. La douleur est d'autant plus forte quand le départ est forcé. L'arrachement à la patrie destructrice, enroulé dans le tapis et l'asphyxie de son huis clos, c'est le début d'un processus de re-naiissance dans « l'utérus maternel » vers un autre espace/temps qui prend une forme onirique pour le narrateur :

Je ne sais plus si ce sont les motifs du tapis qui sont immenses ou moi qui suis devenu tout petit. Je cours le long des lignes noires du tapis. Mon père se dresse à mes côtés. Il est grand, très grand. Il m'empêche de quitter les lignes noires du tapis et de piétiner le fond rouge. Je cours, je tourne en rond, comme si j'étais perdu dans un labyrinthe. Les lignes noires du tapis n'ont ni commencement ni fin. Toutes les lignes se rejoignent. Je cours le long des formes octogonales et carrées. Je cours et je pleure. Mon père hurle : Cours ! Cours ! Arrête de pleurer mécréant !¹²⁶

¹²³ Rahimi, 2002.

¹²⁴ Ibid., p.166.

¹²⁵ Le « jardin » que nous verrons représente un paradigme incontournable de la culture iranienne (Hedjazi, 2008). On analysera ce concept dans l'œuvre de quelques auteurs et leur manière de le représenter.

¹²⁶ Ibid., p.168.

La métaphore du tapis, encore une fois, montre le début du processus de la déterritorialisation. La position de l'introspection fœtale du narrateur enroulé dans le tapis lors de la traversée clandestine, constitue le moment exceptionnel d'une régression psychologique préambule d'une renaissance, d'une libération culturelle et politique. C'est le moment où le narrateur reconsidère son identité, le mécanisme des souvenirs et son imagination critique se mettent en marche comme chez le personnage de Chafiq. En effet, partir c'est toujours une occasion de renaissance d'un moi autonome.

Fuir le pays est intrinsèquement et souvent lié à l'image et la relation avec le père. Figure de l'autoritarisme traumatisant, il apparaît dans beaucoup d'œuvres. Dans *Les mille maisons* de Rahimi, le roman (dédié à la mère de l'auteur) débute par « – Père ? » sur la première page et continue avec : « – Maudit soit ton père ! » à la page suivante. L'appel du « père » couvre tout le roman sans vraiment de réponse en retour. Avant que le protagoniste décide de fuir l'Afghanistan, il va voir son père :

Plus indifférentes encore que son regard, ses mains noueuses trônent sur sa poitrine gonflée d'orgueil.

– Salâm, père.

Non. Je ne veux pas l'appeler père.

– Salâm.

– Wâlekom Salâm.

Et après ?

– Tiens, tu t'es enfui, toi aussi ?

Son ricanement répand le venin de son mépris.¹²⁷

L'absence de compréhension ou la menace du père fait écho à l'attitude du gouvernement vis-à-vis de son peuple. Le thème mythologique occidental du patricide retrouve son « équivalent » filicide en Iran. N'est-ce pas le héros mythologique persan *Rostam Dastan*, qui finit aussi par tuer son fils *Sohrab* lors d'un corps à corps tragique. Le « père » est la figure qui gouverne, celle du « castrateur » de l'autonomie par autorité « naturelle ». La société paternaliste est ici critiquée à travers l'image de celui qui ne tolère pas la révolte (naturelle depuis l'analyse moderniste en Occident) de sa progéniture. Il devient la métaphore de l'État gardien des valeurs figées dans un État non démocratique. De l'autre côté, le fils, c'est le peuple revendiquant sa liberté, tout en refusant le poids des traditions et de la religion. Son refus se conjugue à la douleur de l'impossibilité de dialoguer avec un père intolérant. Il ne peut non plus pleurer, car les pleurs sont signes de faiblesse. Il ne reste alors qu'à fuir pour se protéger et retrouver son indépendance. L'autorité du père dans la famille est également exprimée par Chafiq. Lors de notre entretien personnel, l'auteur affirme qu'avec l'exil « l'obstacle qui l'empêchait d'écrire a été levé ». Cet obstacle était surtout l'opposition de son père à ce que sa fille écrive de la littérature. Aussi, dans la nouvelle « La blessure », l'hégémonie « bienveillante » du père fait l'objet de douleur et de rupture :

¹²⁷ Rahimi, 2000, 170.

Lorsqu'il levait la main et me giflait, il y avait dans ses yeux de la colère et de la détresse. La détresse de voir la ruine de cette ambition où il avait investi sa vie, l'ambition de construire des hommes parfaits. Dans le miroir de ses yeux, je voyais l'image épouvantable de mes faiblesses. J'étais horrifiée par leur laideur. La colère de mon père atteignait son sommet.¹²⁸

De nouveau, nous sommes face à l'attitude « castratrice » du père qui refuse de reconnaître le choix, la liberté et l'individualité de sa fille.

L'expérience de Chafiq en tant que jeune militante dans ces années de révolution est un exemple typique de toute une génération face aux peurs et aux angoisses, voire aux interdits. La lecture allégorique de la nouvelle fait donc écho à une réalité socioculturelle plus large de l'époque. Dans le récit, la frustration de la narratrice face à l'autorité du père renvoie symboliquement à l'oppression de sa génération sur le plan politique et à l'absence de liberté, car ses idéaux gauchistes sont confrontés aux normes et aux valeurs différents du comportement paradoxal d'un père symbole de l'autorité. En effet, la structure familiale en Iran comporte traditionnellement tout un schème normatif plutôt conforme aux normes patriarcales et aux dogmes religieux. Aussi, à l'image des systèmes politiques¹²⁹, ces codes étaient toujours imposés du dehors mais également actifs dans les mentalités et l'inconscient collectif. Les rapports familiaux fonctionnent alors comme un microcosme social, où se projettent de façon infinitésimale les valeurs et l'essence d'un gouvernement totalitaire. La révolution de cette génération de jeunes militants et intellectuels était cette confrontation entre des idéaux différents et le pouvoir traditionnel et dogmatique.

Or, le parallélisme entre l'essence et la nature d'un gouvernement dictatorial et le comportement hégémonique du père révèle et rejoint, pensons-nous, l'idée de « micro pouvoirs » de Foucault. Dans *Surveiller et Punir*, le philosophe analyse les rouages et la structure verticale du pouvoir en terme de « stratégie »¹³⁰. C'est-à-dire que ce qui s'exerce de façon directe et indirecte est effectivement illustré dans l'un de ses « lieux » qui est le noyau familial et la figure du père. Bien entendu, le pouvoir, dans le cadre iranien, s'exerce dans d'autres institutions et rouages du corps social. L'exemple stratégique est dans ce cas bien simple à voir, mais la stratégie du pouvoir et ses lieux sont parfois plus difficilement repérables. Par exemple, lorsqu'il s'agit des paradigmes culturels où des concepts et des imageries agissent souvent à notre insu. On comprend aussi pourquoi Foucault affirme que le pouvoir n'est pas unidirectionnel en s'exerçant à partir d'un centre privilégié, mais qu'il agit en fait dans tous les sens. Le pouvoir ne s'applique donc pas dans un sens vertical de « haut en bas » (de l'État au peuple) mais dans une dialectique qui se fait dans les deux sens (entre le « père » et l'État), c'est-à-dire entre différentes instances sociales se « nourrissant » mutuellement et répandant le pouvoir institutionnalisé. Sans détailler les lieux de pouvoir de la société iranienne,

¹²⁸ Ibid., p.172.

¹²⁹ D'un point de vue socioculturel et politique, la monarchie en Iran a toujours été imprégnée ou influencée par des valeurs islamiques et des traditions patriarcales.

¹³⁰ Foucault, 1975, 35.

soulignons le fait que la littérature franco-persane met en perspective l'individu et le microcosme familial comme des noyaux de l'exercice du pouvoir. La stratégie du pouvoir s'affine lorsqu'il fonctionne et manipule l'individu en infiltrant des paradigmes socioculturels. Or, la « rupture » des auteurs et intellectuels iraniens avec cette structure de pouvoir se fait essentiellement en exil. La vision critique rétrospective revient sur ces lieux du pouvoir et les confronte aux nouvelles normes du pays d'accueil.

3.6.1 Du deuil et l'évolution de l'écriture de Chafiq

La deuxième partie du recueil de Chafiq est intitulée *Deuil*. Les nouvelles qu'on y lit sont écrites bien plus tard que les premières, à des intervalles de temps espacés et ont comme cadre et thématique la France. Cependant, la première nouvelle « La blessure », fonctionne comme une « transition » entre les deux subdivisions du recueil, puisqu'elle met en scène ce lien émotionnel profond avec le passé et à travers la figure du père représenté dans ses méandres psychologiques complexes, en même temps que son détachement. Elle représente donc une rupture en même temps qu'une transition vers une identité nouvelle, interculturelle (thématiques plus présentes dans cette deuxième partie). Ce titre justifie ainsi sa place dans la suite des nouvelles et l'intitulé de cette deuxième partie.

La thématique du deuil¹³¹ est d'une part directement liée à la perte réelle de la jeune fille de l'auteur dans un accident de voiture et d'autre part, elle souligne l'interaction avec la société d'accueil à travers l'évolution de l'écriture en exil. Un processus qui représente le dépassement d'un certain « mutisme » linguistique et identitaire au sein de la société multiculturelle pour rentrer dans une nouvelle phase d'échange interculturelle¹³². Le deuil serait ainsi la phase finale d'une « étape » de vie, et le commencement d'une nouvelle reterritorialisation interculturelle. Ce concept devient donc nécessaire et se trouve être ce moment capital de la transformation identitaire, de l'acceptation du présent et de critique du renfermement dans le passé. Il souligne aussi la ré-acceptation de soi après l'insoutenable douleur d'une perte (la perte de la personne aimée représente métaphoriquement le passé), en dépassant et « oubliant » la douleur afin d'aller vers le changement et la reconstruction identitaire (et dans le cas de l'auteur, l'épanouissement dans la recherche et la littérature).

L'auteur exprime cette douleur et cet acharnement de cette phase par l'oubli des rêves et des tourments du passé, pour essayer de se réveiller enfin du cauchemar :

L'éveil était plein d'oubli. J'avais toujours le sentiment que ces oublis s'enchaînaient. Qu'ils surgissaient d'un oubli plus profond. J'avais la certitude que la vraie vie se passait

¹³¹ Freud a défini le deuil dans *Deuil et mélancolie* : « Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction venue à sa place, comme la patrie, la liberté, un idéal, etc. » (Freud, 1968, 146).

¹³² Nous développerons ces notions clés dans la deuxième partie de notre travail, sur les liens entre la littérature franco-persane et l'évolution sociale.

ailleurs. En un lieu vers lequel j'allais. J'étais sûre de parvenir à cette chose oubliée. Chaque jour j'oubliais, je cherchais l'oubli. Mais au plus profond de moi, je guettais la sonnerie qui marquerait la fin de l'oubli. J'attendais l'instant heureux de la découverte. De l'éveil. Ma vie se déroulait dans cette quête de l'oubli, et en même temps dans ce combat contre lui.¹³³

On reprend ici l'orientation positive et affirmative soulignée par Olivier Abel dans une étude sur Ricœur : « On ne pensera pas le deuil sans penser la naissance, c'est-à-dire le désir d'être [...] Le deuil est là pour séparer le passé du présent et pour faire place au futur, c'est-à-dire à l'insouci, à l'oubli de soi. »¹³⁴ Or, pour qu'il y ait « renaissance », le protagoniste doit transgresser, dompter ses liens avec le passé et ses « cauchemars ». Cette phase intermédiaire de quête identitaire correspond à l'âge de « quarante et un ans » chez la narratrice qui est au « milieu » de sa vie et vit en France depuis longtemps. Cette nouvelle elle-même se trouve à la charnière des deux parties du recueil et marque donc une « transition » dans l'élaboration de la nouvelle vision du monde de l'auteur/narrateur¹³⁵. Se pose alors la question centrale de la représentation du passé et de la redéfinition du « moi » identitaire de l'auteur/narrateur. Qu'est-ce que la mémoire garde et qu'est-ce qu'elle tente de refuser/refouler ou d'oublier ? En se basant sur la conceptualisation ricœurienne de l'identité narrative, Claude Dubar souligne que la question de la mémoire et de l'oubli est au fond liée à celle de la « continuité temporelle des personnes »¹³⁶ ; c'est-à-dire la définition que la personne (ici l'auteur/narrateur) tente de donner d'elle-même en se reconstruisant/redéfinissant dans l'espace narratif mais aussi face à la société et aux autres. Dans *Soi-même comme un autre*¹³⁷, Ricœur définissait l'identité en fonction d'autrui et dans son agencement avec la collectivité, c'est-à-dire comment considérer « soi-même » comme un « autre ».

« La blessure » crée une narration où la « fictionnalisation » du « je » permettrait de nous saisir, de savoir ce que nous sommes. La narratrice se remémore le passé et revient sur son histoire en construisant ainsi une identité nouvelle, en mouvement, changeante (l'acte de fictionnaliser le moi narratif ouvre automatiquement la définition identitaire du « je » sur « un autre » qui serait le « soi »). La mémoire et l'oubli participent ainsi activement à la mise en récit et la redéfinition identitaire de la narratrice qui projette en même temps son existence dans un futur « choisi ». Car la narratrice a une intime conviction de la « vraie vie » à advenir qu'elle atteindra mais elle sait que pour cela il faut oublier des parcelles du passé (volontairement et involontairement). Voir « soi » comme « un autre », ou transformer consciemment sa vision identitaire par la mise en récit du « je » en tant qu'un « soi » (cette distance prise par soi dans la fictionnalité), révèle la volonté et

¹³³ Ibid., p.165.

¹³⁴ Abel, 2002, 242-244.

¹³⁵ Effectivement, dans les nouvelles suivantes (« L'incendie », « Instantané », « Le petit déjeuner », « L'invitation » et « Rencontre ») écrites quelques années plus tard, le lieu d'action n'est plus l'Iran mais la France. Signe que l'auteur accepte l'espace/temps du pays d'accueil comme espace de la « vraie vie ».

¹³⁶ Dubar, « Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli », 2004.

¹³⁷ Ricœur, Seuil, 1990.

la conscience de se raconter pour être finalement capable de continuer à vivre. L'attente de « l'éveil » après l'oubli constitue la promesse de l'identité en marche.

On remarque également une évolution dynamique spatio-temporelle, du point de vue stylistique et sur le plan narratologique et psychologique des personnages, autre que celles de la première partie. La construction du livre semble correspondre à l'évolution de l'auteur depuis l'évasion de l'Iran, l'exil en France, jusqu'à la maturité d'une vision autonome, hybride et transculturelle, reflétée plus particulièrement dans la dernière nouvelle « Rencontre ». Courte nouvelle où la relation affective et amoureuse des protagonistes reflète métaphoriquement une vision universelle, car des traces spatio-temporelle s'effacent, au même titre que des discours identitaires à propos des personnages. Mais « La blessure » symbolise encore le mi-chemin entre la France et l'Iran. Le père de la narratrice se cogne la tête et se blesse dans sa cave en Iran à des milliers de kilomètres de la France ; il saigne et tombe ensuite dans une dépression profonde. La narratrice ressent au même moment « que quelque chose s'était brisé » dans sa propre tête.

Métaphoriquement, il s'agit de la même « tête » qui se blesse, celle des générations, du père et de la fille séparés depuis trente ans. Des liens émotionnels forts entre l'auteur/narrateur et son père semblent régir la relation pourtant complexe et conflictuelle¹³⁸. La « blessure » et le « sang » se révèlent alors comme des éléments sémiologiques évocateurs de la douleur du « passage », de la séparation face au lien émotionnel profond ; d'où l'idée de la renaissance. Mais aussi dans la continuité de cette « traversée » des territoires qui cette fois se fait sur un plan psychologique et intellectuel, et la prise de conscience de cette rupture spatio-temporelle. La vie en France continue, mais la narratrice retourne inlassablement sur son passé, revient alternativement sur les souvenirs de sa fillette comme s'il s'agissait d'une nécessité de la prise de conscience des manques de compréhension et des différences de vision avec son père en Iran. Le moment de la rupture fait mal et fait littéralement saigner la tête et le cœur.

Comment faire le deuil de la rupture avec la fillette et le passé ? Comment sortir du cauchemar lorsqu'elle se réveille (le rêve récurrent de la perte de sa fille) et qu'elle doit retrouver la réalité cauchemardesque qui est cette fois celle de la mort de sa jeune fille. Touchée à la tête, dans un accident de voiture, c'est la mort cérébrale. Un fil rouge noue la blessure de la tête du père, la sensation de l'éclat dans celle de la narratrice, et l'arrêt cérébral de la fillette :

Dès le moment où j'avais vu son visage dans une chambre d'hôpital à demi obscure. Sa tête était enveloppée de bandages. Son corps était recouvert d'un grand drap blanc. Sans tache. Le drap la couvrait jusqu'au cou. Sous la lampe, on ne distinguait que son visage. Elle avait les yeux fermés. Ses longs cils noirs semblaient humides. Elle respirait tranquillement.¹³⁹

C'est en exil et par l'exil que la rupture s'opère. Les deux ruptures (avec la fille et le père) s'enchaînent de façon parallèle, presque simultanée. Comme si dans la

¹³⁸ Entretien privé.

¹³⁹ Ibid., p.168.

réalité l'accident (de voiture) déclenchait un mécanisme de rupture « parricide » douloureuse mais nécessaire (car au fond critique et constructive). En même temps le père représente, à un autre niveau, le conflit idéologique et intra-culturel entre la génération révoltée et militante à laquelle appartenait l'auteur et celle du père autoritaire et traditionnellement patriarcale. La critique de la pensée et des paradigmes socioculturels traditionnels se déclenche violemment en exil mettant en marche un dynamisme qui va à l'encontre et brise le schéma culturel filicide dans l'inconscient collectif et traditionnel. Ce moment de la « transition » historique et socioculturelle, que représentent l'exil et la reconstruction de l'identité nouvelle, crée pour la première fois l'occasion pour la nouvelle génération de briser l'autorité patriarcale et de démystifier la figure du Père (symbole de l'État dans sa dimension politique). Du point de vue psychanalytique, le renversement de ce schème socioculturel pourrait également être comparé au fameux complexe d'Œdipe (conforme à la tradition occidentale)¹⁴⁰. En même temps, dans le cas d'une exilée iranienne, il s'agit également d'une rupture du *soi* avec son *moi* d'avant, soumis au joug paternel et au système. Afin de pouvoir oublier les douleurs, au sens de s'en débarrasser par leur compréhension, la narratrice fait une immersion dans leur source et son passé, dans une perspective critique de la figure du père :

Mon père ne pouvait pas ne pas organiser, ne pas construire. Ses enfants eux-mêmes étaient pour lui comme une pâte informe qu'il fallait modeler jusqu'à la perfection. Mon père était fasciné par la beauté. L'imperfection, la laideur le dégoûtaient. Son amour des grands idéaux était du même ordre. L'humanité, la justice. L'amour. Le Dévouement de la Loyauté. Tout ce qui pouvait conférer de la beauté à l'essence de l'être et humilier l'ordinaire [...] Dans ses efforts infatigables pour atteindre à l'essence de l'être, mon père achetait l'oubli. Pour oublier qu'il acceptait les lois impitoyables du profit en travaillant à sa propre fortune, il s'occupait de bienveillance [...] Pour oublier qu'il ne pouvait donner sa propre vie pour ses idées, il les soutenait de diverses manières indirectes. Pour oublier que les instincts de son corps l'attiraient vers les jolies femmes, il couvrait d'un même mépris l'amour sexuel et les femmes. Ses filles ne devaient pas être des objets de plaisir comme l'étaient ses maîtresses [...] Dans l'étourdissante bagarre qui mettait aux prises ses grands concepts avec les désirs de son âme et de son corps, c'est au moyen de l'oubli que mon père se frayait un chemin.¹⁴¹

Le père semble également être aux prises avec l'oubli. Or, son attitude reflète une manière de fuir ou de se voiler la face quant à ses propres contradictions et insincérités. Il y a donc une différence essentielle qui est la conscience critique entre les deux formes de l'oubli. Ainsi se brise la chaîne des traditions culturelles. Une chaîne dont le père resté en Iran représenterait le dernier maillon. Chafiq fait le lien entre la vision critique du père et l'allégorie du pouvoir politique d'une façon subtile et de l'intérieur. La « stratégie » du pouvoir, qui selon la pensée foucaultienne s'exerce à travers tout le corps et les institutions sociales, retrouve ici son centre névralgique qu'est la famille. Or, le point culminant, amer et

¹⁴⁰ La révolte et le sens critique, qui figurent dans ce renversement du schéma psychologique et culturel, font sans doute partie de l'un des effets sans précédent du changement et de l'impact socioculturel du pays d'accueil.

¹⁴¹ Ibid., p.166-167.

ironiquement paradoxal, se révèle lorsque la narratrice se souvient comment le père, tout en battant son épouse et ses filles, s'enivrait au son du luth et de la poésie, en rêvant « de grands idéaux humanistes ». Le pouvoir absolu du père est pourtant loin d'être fondé. C'est un être torturé vivant avec ses propres contradictions, entre être moderne et traditionnel. Il impose ses propres idéaux et se réfugie dans l'imagerie d'un monde idéal issu de la tradition mystico-poétique : « [...] il versait des larmes sur la vanité du quotidien et les filets tendus du monde d'ici-bas. »¹⁴² Dans l'idée du monde réel comme passage, le monde matériel vu par le père – au moment de l'ivresse, et par des émotions fortes provoquées par la musique (le luth, instrument traditionnel) évocatrice d'un monde meilleur ailleurs, – se trouve un trait culturel ancestral et une pensée collective. Une émotion forte qui parle à tous les Iraniens et qui souligne par la poésie, la miniature et la musique, l'idée que la « vérité » se trouve ailleurs et que la vie concrète ne vaut d'être vécu. Le monde parfait qui est largement représenté dans les miniatures persanes et la poésie classique renvoie à l'idée que finalement, quoi que l'on fasse, ici-bas ne régnera que l'imperfection. Cet état d'esprit semble créer des normes de pensée et des comportements paradoxaux dans les engagements concrets de la vie tel cet exemple du père qui explique précisément la pensée de Shayegan à propos de la distorsion et la « mutilation » du regard dans la culture iranienne. Dans le chapitre « Le réel est toujours ailleurs », le philosophe consacre une partie de son analyse à la perception du monde caractéristique de la culture iranienne :

Le réel est toujours ailleurs. Il n'est même pas réel puisque la réalité si tant est qu'elle existe est une illusion pure et simple [...] On dit souvent par exemple que la Renaissance découvrit les lois de la perspective. Comme si les artistes miniaturistes du Moyen Age ne voyaient pas le monde tel qu'il se déroule devant les yeux. Ils le voyaient certes, mais ils découvriraient en même temps un espace « plus réel », plus enchanté qui, en raison de son contenu idéal, était plus proche de la réalité de la vision que celle que semblait nous révéler la perception sensible.¹⁴³

Cette perception est tout à fait caractéristique de la description que fait le personnage de Chafiq de son père. Le mode de pensée idéal contraste fortement avec la logique et les réalités de la vie quotidienne et crée une brèche, un antagonisme et une schizophrénie comportementale chez ce dernier. Au fond, cette vision du monde « détache » l'homme de toute espérance de bonheur et de changement, et fait de la vie un simple lieu de « passage ». Le « je » ne prend pas la responsabilité d'incarner le monde tangible, comme une sorte d'exil existentiel culturellement et collectivement partagé. D'autant plus que cette idée est renforcée par la tradition poético-mystique islamique où le paradis (le jardin) exprime toute son ampleur idéale. Cet espace culturel passif et vide de toute épistémologie matérialiste (et de matière) s'est pourtant curieusement combiné avec le matérialisme dialectique du marxisme pour devenir le moteur de la révolution de 1979. Or, l'expérience historique postrévolutionnaire a montré que cette

¹⁴² Ibid., p.17.

¹⁴³ Shayegan, 1996, 52-53.

combinaison a favorisé l'abus du mécanisme politique et du pouvoir en place. Car l'islamisme a su tirer profit de ce détachement collectif et inconscient du peuple afin de mettre en place son pouvoir. Le langage, les mots, les concepts et les discours des guides religieux comme Khomeyni ou Khamenei prennent en compte cette sensibilité culturelle, pour mieux manipuler¹⁴⁴. Par exemple, durant la guerre entre l'Iran et l'Irak (1980-1988), le régime motivait les jeunes pour avoir le privilège de devenir « martyr », et de trouver le « paradis » promis, en se sacrifiant sur des champs minés, des clefs du Paradis en main. Satrapi illustre cet épisode historique dans sa bande dessinée *Persepolis*¹⁴⁵. L'idée du monde comme passage temporel en attendant la vérité et le vrai, marque chez le père la douleur et la souffrance, et un état dépressif. Finalement, c'est une philosophie de la vie qui le place dans un état « d'exil » poético-mystique permanent. Le « père » devient dans cette nouvelle (mais aussi chez d'autres auteurs comme Taraghi) une figure allégorique du pouvoir entre la sphère privée du microcosme culturel et familial et le macrocosme politique.

La relation qui lie cette littérature à la politique transparait ici d'une façon indirecte mais substantielle. La nouvelle esquisse en filigrane l'état d'esprit, le mode de pensée et la vision du monde d'une militante iranienne (depuis la première nouvelle « Le mur ») au cours de son périple en exil. En effet, bien qu'il n'y ait pas de liens apparente entre les nouvelles et leurs protagonistes, l'analyse de l'ensemble du recueil montre une continuité intrinsèque et logique dans le choix narratologique autofictionnelle, l'évolution thématique et l'architecture du protagoniste principal¹⁴⁶. Le regard autocritique et le discours de fond qui transparaissent à travers tout le recueil sont dirigés vers l'intérieur, la famille, les proches et la culture populaire d'une manière générale. L'esprit et le discours de révolte par rapport au père s'adressent aussi au système et ont trait à l'événement de la révolution à laquelle la jeune militante a participé. La révolution comme désir de changement et de justice, mais qui s'est engouffrée dans l'islamisme précisément à cause des paradoxes intrinsèques et culturels, à l'intérieur des forces qui l'ont faite. La narratrice exprime ce désir de rupture face à la honte qu'elle ressent envers le comportement paradoxal du père : « Je me sentais totalement abandonnée ; j'éprouvais le même sentiment en contemplant mon père en train de marchander leur salaire aux ouvriers. En train de faire des politesses au préfet de la ville à un dîner. En train de rire à des plaisanteries osées en présence de jolie femmes. »¹⁴⁷ Les théories de l'Homme parfait du père s'effondrent face aux gifles distribuées à la mère et aux enfants. Les actes ne correspondent pas aux discours aux yeux de la jeune fille. Alors, le *désir* prend de l'ampleur et devient moteur de

¹⁴⁴ Des néologismes politiquement fonctionnels et fabriqués comme : « grand Satan » (L'Amérique), « petit Satan » (le Chah), « *mostakbarin* » (les puissants), « *mostazafines* » (les déshérités), ou encore les « martyrs vivants » (les invalides de guerre) entre autres, étaient en vogue après la révolution et pendant la guerre (Chafiq, 2002, 18-19, 71).

¹⁴⁵ Volume 2, 2001.

¹⁴⁶ Type de roman/nouvelles que nous retrouvons chez Meskoob (*Partir, rester, revenir*) ou Erfan (*La 602^e nuit*).

¹⁴⁷ Ibid., p.172-173.

révolte : « Le désir de marcher. Aller à l'avant, fendre l'espace. Voyager dans le temps. Les bras ouverts. Vers la révolution, qui arrivait, qui bouleversait tout et mettait la société entière en mouvement dans les rues, aux accents passionnées d'une valse rapide. »¹⁴⁸ Les mots utilisés pour décrire la révolution sont pleins de sentiments, d'émotions. La Révolution islamique qui a mis en place le khomeynisme, laisse paraître ses mécanismes émotionnels, idéalisants et profondément frustrés à travers l'histoire de la narratrice. Une révolte noble mais aveugle devant ses propres dangers, un désir de changement sans conscience des risques de l'émergence d'une réalité encore plus sombre à l'affût dans les profondeurs. La révolution exprimée par la narratrice de « La blessure » sonne comme : « passion », « danse », et « désir » d'exorciser le père, l'État. Or, elle ne sait pas qu'elle-même et son désir font partie intégrante (même réactionnelle) des schèmes culturels qui animent aussi le père. Une réaction anti-utopique qui a comme base le « désir » de l'abolition et de destruction de l'ordre établi pour y substituer un autre ordre utopique, d'autres idéologies.

Garnier évoque « l'importance particulière » qui lie la littérature mineure à la politique. Il montre également comment avec « l'essoufflement de la critique marxiste » l'approche sociologique de la littérature devient « le dernier refuge d'un travail militant sur la littérature ». Si cette analyse correspond au cas de Chafiq, qui en tant qu'ex-militante de gauche, aborde la sociologie en France, il n'en reste pas moins que sa littérature n'a point une approche militantiste qui est en soi fort différente d'une *critique politique* selon Garnier, qui souligne :

Dire que pour la littérature mineure, « tout est politique », ne signifie pas que les textes littéraires doivent nécessairement tenir un discours politique mais c'est assigner pour la littérature un espace de nature politique. L'espace littéraire en devenir est politique en mesure de son anhistoricité [...] Parce que la littérature engage des « agencements collectifs d'énonciation », parce qu'elle ouvre l'expression à des entités collectives apersonnelles, elle est au cœur de toutes les dynamiques politiques.¹⁴⁹

La dimension collective du recueil, qui se reflète à travers son expression et son lien avec la politique et le pouvoir, le désir et la révolution, est dans ce sens génératrice d'un discours global de l'exil et des exilés iraniens. Aussi, de cette littérature « mineure » émerge une « expression » par rapport au collectif. Il y a bien un langage spécifique exprimant des concepts, des thèmes, des images et expressions (au-delà des styles et de la technique narrative personnelle) de la littérature franco-persane qui dénote de ce point de vue un « agencement collectif d'énonciation ». Le thème de la traversée laisse au fur et à mesure place à celui de l'exil dans sa continuité. C'est le lieu où la vie de l'exilé, dans le cadre de la multiculturalité du pays d'accueil, débute, et dans lequel l'auteur passe d'abord en revue son passé avec un œil critique tout en étant confronté aux nouvelles langue et culture du nouvel espace. Ce sont les premières années des années 1980. L'arrivée en France est marquée par deux étapes : l'une courte et euphorique car chargée

¹⁴⁸ Ibid., p.173.

¹⁴⁹ Ibid., p.110.

d'images idéalisées de Paris, et la deuxième, plus longue sous le sceau de forts sentiments nostalgiques et mélancoliques (nous la verrons dans l'œuvre des écrivains comme Taraghi, et aussi explicitement reflétée dans la première nouvelle de la trilogie de Meskoob « Chronique du voyageur »). Ces écrits sont également porteurs de l'agencement collectif d'énonciation marquant cette littérature et des phases parcourues dans le pays d'accueil. Mais avant de traiter du thème de la *nostalgie* comme marque majeure de la littérature franco-persane dans sa première phase, il nous faut prendre en considération le sentiment de libération accompagné de joie, rarement exprimé dans les écrits.

3.7 Les joies du début, le cas de Djavann

La fuite et la traversée clandestine par des frontières sont en général des expériences pénibles et dangereuses. Il n'en reste pas moins vrai que l'arrivée au pays d'accueil procure d'abord une sensation de libération et de joie d'avoir atteint le but. En effet, dans un premier temps, le fugitif trouve la liberté tant recherchée. Cette période ne dure que quelques mois en général. La cause en est, d'une part, la fin de la pénible traversée dans l'attente d'arriver au but, et d'autre part, une comparaison et un contraste fulgurant entre l'Iran et le confort ressenti immédiatement en France. Pourtant, de la joie des débuts, il est rarement question dans les œuvres franco-persanes traitant de l'exil. Il y a un fait simple mais significatif qui explique l'abstraction faite sur ce thème. Une partie des intellectuels ayant quitté l'Iran au début des années 1980 a vécu la révolution de près et à l'âge adulte, ils étaient en quelque sorte témoins ou acteurs de cet événement (Chafiq, Taraghi, Ghassemi, Nadji-Ghazvini, Erfan et Meskoob). Les événements tristes qui suivirent ce moment historique furent pour eux chocs et désillusion. Cause et idéaux perdus, ces auteurs se sont vus « propulsés » pour ainsi dire en exil par contrainte. L'ampleur de l'épuration et la censure ne leur laissèrent aucun autre choix que l'expatriation précipitée, souvent sans savoir où aller, quand et dans quel pays ils atterrieraient. Des démarches administratives pour le statut de réfugiés politiques aux difficultés pour intégrer la nouvelle société, les premières années ne laissèrent pas beaucoup de place pour profiter des joies de la liberté. D'autre part, la plupart des exilés vécurent les premières années dans l'espoir d'un changement de régime et de retour au pays. L'exil semblait temporel avec l'espérance de changement et ces auteurs ne se voyaient pas s'installer pour une longue durée dans le pays d'accueil. Chafiq se souvient :

Quelques mois plus tard, au printemps 1983, je pris la voie de l'exil. Aidée par des amis, je me suis réfugiée en France, sans en connaître la langue et sans aucune idée de ce qu'allait y advenir ma vie. En fait, j'espérais, comme nombre d'exilés, que cette période serait courte, qu'il ne serait pas possible aux islamistes de maintenir la répression et d'installer leur gouvernement sans véritable projet socio-économique [...].¹⁵⁰

¹⁵⁰ Chafiq, 2002, 14.

Erfan évoque à son tour « l'histoire d'une attente », et qualifie l'exil en France « du récit d'un état, qui se passe en dehors du temps »¹⁵¹. Dans ce sens, le pays d'accueil fut souvent considéré comme un espace provisoire alors que certains ont continué à vivre mentalement en Iran.

Par contre, d'autres écrivains comme Hachtroudi, Satrapi, ou Djavann laissent plus de traces d'humour et de « joie » de cette période. Cela est peut-être dû aux conditions « moins » douloureuses dans lesquelles elles quittèrent l'Iran. Pour Hachtroudi, Satrapi mais aussi Tajadod, l'immigration s'effectua dans la période de l'enfance et dans un contexte d'études et un cadre scolaire intégré très tôt. Aussi, Hachtroudi évoque ses gais souvenirs d'adolescence à Paris dans son roman *J'ai épousé Johnny à Notre-Dame-de-Sion*¹⁵². Et Satrapi raconte ses premiers contacts avec l'Europe qui ne reflètent pas toujours des expériences très sombres. Pour celle qui avait vécu la restriction et la pénurie de la période de guerre, la découverte des supermarchés européens et l'abondance des produits furent une immense source de joie et de satisfaction. Or, l'euphorie ne dura qu'un temps avant de redevenir la dure réalité du décalage et de la différence. On sait également que Tajadod, arrivée à dix-sept ans en France, a intégré de suite le cadre des études universitaires. En effet, dans ces écrits, le début de la période d'exil apparaît moins désagréable, même si l'on ne peut guère parler de joie complète, car il y a toujours d'énormes difficultés émotionnelles liées à la solitude, au manque des parents et de la famille, au décalage par rapport à la langue, etc. De plus, eu égard à leur jeune âge, elles n'ont pas vécu longtemps sous le régime islamique.

Cependant, l'une des rares auteurs iraniennes ayant exprimé ce sentiment de joie euphorique de l'exil de façon explicite est Djavann. Elle arrive en France à l'âge adulte de vingt-six ans. À travers son œuvre apparaît qu'elle a vécu l'époque de la révolution dans la puberté, avec souffrance et oppression. La venue en France en 1993 fut alors accompagnée d'une joie libératrice qu'elle exprime dans son œuvre *Comment peut-on être Française*¹⁵³. Ce roman au titre évocateur raconte, dès les premières lignes, les impressions féeriques de la narratrice débarquant dans un Paris fortement idéalisé :

Roxane est devant sa grande valise, elle vient de descendre d'Orlybus. Elle reste un bon moment immobile, Une minute s'écoule, puis deux, trois, quatre... Elle est toujours immobile, aussi immobile que le lion au milieu de la place. Elle n'ose bouger, de peur que Paris disparaisse, tel un génie dans son vase. D'expérience, elle savait que Paris était une ville faite de songes et de rêves, que cette ville disparaissait, d'un seul coup. Paris était un rêve qui ne durait pas, qui ne devenait jamais réel. Paris était son fantasme à elle.¹⁵⁴

Le fantasme et l'idéalisation de Paris et des pays « étrangers » (*Kharej*) sont un phénomène très courant qui s'est développé rapidement après la révolution islamique, à cause de la coupure de tout contact avec l'extérieur et la guerre qui

¹⁵¹ Erfan, 2000, 183.

¹⁵² Hachtroudi, 2006.

¹⁵³ Djavann, 2006.

¹⁵⁴ Djavann, 2006, 10.

dura huit ans. La répression politique, les restrictions sociales et alimentaires et la baisse du niveau de vie causèrent de grandes frustrations. De la sorte, la jeunesse restée en Iran a développé dans son esprit une image idéalisée des autres pays étrangers sans vraiment les connaître ou en avoir une idée précise. L'imagerie féerique des pays étrangers est une réaction proportionnellement étendue à l'ampleur des dégâts et des déceptions intérieurs. Le mot « fantasme » qualifierait parfaitement l'idée que se fait cette génération dépossédée par le régime. Cependant, l'image de la France et de Paris, comme ville de « rêve » et « lumière », est une imagerie transmise par la littérature abondamment traduite en Iran et aussi par les nouveaux médias. Or, les années 1990 sont en effet le début du développement de l'Internet et des satellites qui véhiculent des images fort en contraste avec le climat de l'Iran. L'auteur écrit en parlant de Roxane :

Elle savait que Paris existait : dans *Les misérables*, *Le père Goriot*, les trois *Mousquetaires*, *Notre-Dame de Paris* ou *L'Âme enchantée*, qu'elle avait lus et relus pendant les longues après-midi chauds et humides de son adolescence. Oui, elle savait que Paris existait dans les livres, comme ces belles histoires qui n'existent que dans les livres, comme les êtres mythiques et légendaires qui existent depuis des siècles, mais elle savait aussi que le Paris réel, c'était un rêve qui ne tenait pas debout, pas longtemps.¹⁵⁵

La joie ressentie par la narratrice est chargée d'un sentiment que l'on peut qualifier d'exotisme, évoluant même jusqu'à l'*érotisme*. Cette série d'expressions montre la montée en crescendo des sentiments à l'égard de Paris, pour finir en extase :

Elle se prépara solennellement pour Paris, comme d'autres se préparent pour La Mecque. » (p.13) ; « Elle pénétra dans la cour de la Sorbonne comme on pénètre dans un sanctuaire. » (p.14) ; « Que c'était onirique, le Paris réel. » ; « L'Opéra de Paris, de loin, sous sa couronne verte, paraissait une reine. Que Paris était exotique... » (p.17) ; « Paris l'amour longtemps fantasmé. » (p.18) ; « Et cette même nuit, d'intime intuition, elle sut que c'était Paris qui l'avait fait venir jusqu'à lui. Et que Paris ferait d'elle ce qu'il voudrait.¹⁵⁶

Au fond, l'exotisme exprimé par la narratrice dénote, en filigrane, un esprit nationaliste refoulé ou inversé chez elle. L'esprit du peuple iranien, qui n'a jamais connu la démocratie, est en quelque sorte resté orienté vers un nationalisme exalté, en vogue avant la révolution. Si Reza Chah a poussé le nationalisme à son apogée en revalorisant la culture préislamique, la République islamique a voulu lui substituer un contenu islamiste. Or, très rapidement la politique identitaire de l'islamisme était vouée à l'échec face aux demandes de la jeune génération frustrée et honteuse de l'image véhiculée dans le monde. Le nationalisme devient un refuge ou une échappatoire vis-à-vis des valeurs et concepts islamiques véhiculés par le régime. Aussi les contraires deviennent exotiques. Dans les deux cas, le nationalisme et l'exotisme se rejoignent sur un point précis à savoir qu'ils expriment un jugement de valeur par la négation. Todorov dit à ce propos :

¹⁵⁵ Ibid., p.11.

¹⁵⁶ Ibid., p.19.

Idéalement, l'exotisme est un relativisme au même titre que le nationalisme, mais de façon symétriquement opposée : dans les deux cas, ce qu'on valorise n'est pas un contenu stable, mais un pays et une culture définis exclusivement par leur rapport avec l'observateur. C'est le pays auquel j'appartiens qui détient les valeurs les plus hautes, quelles qu'elles soient, affirme le nationaliste ; non, c'est un pays dont la seule caractéristique pertinente est qu'il ne soit pas le mien, dit celui qui professe l'exotisme.¹⁵⁷

La jeunesse et les Iraniens en général ne peuvent se reconnaître, sur le plan identitaire, dans les valeurs islamistes et se battent à leur façon pour d'autres valeurs¹⁵⁸. Cet état des choses implique deux cas de figures qui s'associent parfois chez certains individus : une tendance forte à revenir aux valeurs préislamiques persanes, et une attirance vers l'occident que Shayegan qualifie d'« occidentalisation »¹⁵⁹. Le personnage de Roxane est une figure représentative de la jeunesse iranienne postrévolutionnaire. L'exotisme est exprimé par le bien-être qui caractérise Roxane et son idéalisation de Paris due à sa méconnaissance de la réalité socioculturelle de ce pays et de cette ville. Le personnage du roman retourne en fait une certaine forme du nationalisme iranien, pour le projeter sur la France et les Français. C'est par contraste et opposition, qu'elle procède à une comparaison avec l'Iran. Ainsi tout paraît insignifiant et insipide face au nouveau monde du pays d'accueil, même l'apprentissage de la langue passe par une dévalorisation : « Apprendre les mots français par le truchement de leur équivalent en persan les rendait encore plus artificiels et étrangers ; en outre, les mots persans étaient inconciliables avec ce nouveau monde, tant ils rappelaient à Roxane les souvenirs d'un pays où des dogmes barbares faisaient office de lois. »¹⁶⁰

L'exotisme et la joie exprimée sont finalement la marque d'une identité refusée, traumatisée. Après deux années passées à Paris, un soir, Roxane se fait arrêter dans une des rues de Paris lors d'un contrôle de police. Dans le commissariat, ses nerfs la lâchent et prise d'une crise d'angoisse, elle se met à hurler. La suite de l'histoire est une analepse atroce en Iran où Roxane et deux de ses amies se retrouvent emprisonnées, dans des circonstances « absurdes », accusées d'avoir porté atteinte aux mœurs islamiques, par des gardiens de la révolution (des Pasdarans). Elles sont ensuite sauvagement violées. Après cet

¹⁵⁷ Todorov, 1989, 355.

¹⁵⁸ Minoui, Jacobe-Duvernet, 2007.

¹⁵⁹ Le philosophe explique le mécanisme d'un « placage » comme « une opération souvent inconsciente par laquelle on raccorde deux mondes décalés pour les intégrer dans le tout cohérent d'une connaissance ». Dans le cadre de l'Iran, Shayegan, relève deux placages qui sont : « l'occidentalisation » et « l'islamisation ». Il explique comment d'un point de vue « *post-hégélien* », c'est finalement le paradigme récent la modernité, qui gagne le dessus, dans ce phénomène de « distorsion » du regard. Il ajoute ensuite que finalement : « Ce n'est pas la révolution qui s'islamise pour devenir une eschatologie [...] c'est l'Islam qui s'idéologise, entre dans l'histoire pour combattre les infidèles [...] Ce faisant, la religion tombe dans le piège de la ruse de la raison : voulant se dresser contre l'Occident, elle s'occidentalise, voulant spiritualiser le monde, elle se sécularise ; et voulant nier l'histoire, elle s'y enlise entièrement. » (Shayegan, 1989, 121-125).

¹⁶⁰ Ibid., p.100.

incident, Roxane décide de quitter l'Iran. Les souvenirs du traumatisme vécu par la narratrice justifient sa crise de « réminiscence »¹⁶¹ au commissariat de police à Paris. Ensuite, elle est transportée au service psychiatrique de l'hôpital Saint-Anne. Le passé finit par rattraper Roxane. Les joies se ternissent et disparaissent, révélant la fragilité de la joie de l'exotisme ressentie au début :

Je crois que je commence à comprendre : vivre à Paris ne suffit pas, si grande que soit la magie de Paris [...] Je suis fatiguée de tout, du monde, de la réalité même de Paris [...] J'étais crédule et pensais que les choses nouvelles me feraient perdre la mémoire des choses passées. Je courais en avant pour fuir le passé, mais il courait plus vite que moi, il m'a rattrapée.¹⁶²

La « dépression névrotique » la pousse en fin de compte à un suicide raté. Dans ce roman, la narratrice prend ses distances par rapport à tout ce qui peut avoir un lien avec sa nationalité ou se référer aux mœurs et aux règles sociales inculquées par le régime islamique. Le passé semble être un traumatisme profond qui remonte à la surface tôt ou tard. Mais également la différence socioculturelle entre les deux pays crée dans un premier temps un vide identitaire que les personnages tentent de combler, substituer ou d'oublier tant bien que mal. Vient alors, après la joie du début, la phase suivante : la « nostalgie » qui, dans son ampleur excessive, devient une mélancolie entraînant une dangereuse déstabilisation psychologique. L'histoire des exilés iraniens mène-t-elle toujours au suicide et à la mort comme pour Hedayat ou Saedi ?

3.8 L'exil, la nostalgie et la dépression

L'étymologie du mot « nostalgie » est composée de νόστος (Nostos) signifiant en grec « retour », et de ἄλγος (Algos) : « souffrance ». Il aurait été utilisé pour la première fois dans ce sens en 1803 par un étudiant en médecine, qui l'étudie chez les jeunes appelés à défendre le territoire national en 1793¹⁶³. Ce concept est souvent associé à l'éloignement douloureux du pays, c'est pourquoi nous verrons comment et pourquoi ce phénomène connu revient inexorablement dans le parcours de tous les exilés dans la société d'accueil. Psychologiquement, le sujet nostalgique « espère et croit pouvoir récupérer *l'objet perdu*, se rapprocher de l'objet éloigné » explique W. Moser¹⁶⁴. La nostalgie représente avant tout un thème étudié dans son *contexte*. Les expériences de la nostalgie sont aussi variées que complexes et proches de la mélancolie ou de la dépression. En effet, Julia Kristeva évoque dans *Soleil noir*¹⁶⁵ la nostalgie au sens kantien comme une forme de mélancolie, où il s'agit de retrouver le temps de la jeunesse et non pas le lieu. Cette notion serait donc rattachée à la temporalité de l'individu, plus qu'à son espace. Dans ce même

¹⁶¹ Ibid., p.279.

¹⁶² Ibid., p.282-283.

¹⁶³ Bolzinger, 2007.

¹⁶⁴ Moser, 1999, 88-89.

¹⁶⁵ Kristeva, 1987, 71.

contexte de la psychanalyse, Kristeva décrit la mélancolie comme : « un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie. »¹⁶⁶ Il nous semble pourtant qu'une des différences majeures entre la mélancolie et la dépression d'une part, et la nostalgie de l'autre, réside dans la précision de leur « objet ». Si pour le mélancolique et le dépressif (relevant plutôt de la pathologie), il n'y a pas d'objet à contour précis, pour le nostalgique au contraire, l'objet perdu du désir est bien défini, voire même plus « coloré » que le monde du présent. C'est en tout cas ce qui semble jaillir de l'expérience des auteurs exilés. En effet, d'après les œuvres, on voit clairement que pour eux (même dans les cas extrêmes comme celui du personnage de Taraghi, que nous allons analyser) l'objet de la nostalgie est souvent « retrouvé », dans la mesure où il s'agit avant tout d'une redéfinition identitaire et d'un besoin d'écrire.

L'expérience de l'exil est bien entendu diverse sur le plan individuel et personnel. Cependant, dans sa dimension collective¹⁶⁷, elle reflète chez les franco-iraniens des similitudes et des convergences (culturelles, par rapport à la vision critique et créative) qui révèlent la cause commune de l'expatriation politique et la perte de l'objet du désir qu'est le pays natal. Plus la prise de conscience de la stérilité de l'attente du retour est lente, et plus l'auteur risque de sombrer dans la mélancolie et la dépression. Par contre, en faisant le deuil du passé, commence la reconstruction identitaire. L'écrivain devient actif, productif et évolue par étapes vers le transculturalisme culturel et créatif. C'est bien ce que l'on observe depuis les années 90. Dans ce sens, la nostalgie des auteurs sur le plan collectif peut être considérée comme une phase¹⁶⁸ proche de la mélancolie, mais ensuite écartée de plus en plus par l'acte même de l'écriture. C'est pourquoi les thèmes nostalgiques sont en effet souvent présents dans les œuvres. Mais à ce niveau de l'expérience de la vie en exil, l'écriture reflète un besoin de redéfinition *identitaire* chez le protagoniste principal. C'est le cas entre autres de la narratrice de Taraghi qui écrit, celui de Ghassemi qui peint ou celui de Meskoob qui dialogue avec son ami. Nostalgie, mélancolie ou dépression sont en quelque sorte des « degrés » différents d'un mal-être qui néanmoins est susceptible d'évoluer. L'acte d'écrire devient donc un besoin vital et thérapeutique menant à la « renaissance » de l'exilé. Nous considérons la littérature d'exil comme la première phase de cette progression vers une identité métissée et une écriture transculturelle. Elle dessine pourtant une métamorphose bien douloureuse parfois.

3.8.1 La nostalgie dans l'œuvre de Taraghi

Goli Taraghi est l'une des auteurs les plus connues et lues de sa génération. Elle

¹⁶⁶ Ibid., p.13.

¹⁶⁷ Les thématiques allégoriques abordées prouvent la généralisation de la nostalgie mélancolique. Ghassemi l'exprime (humoristiquement) par l'invisibilité de son sexe (perte de la sexualité), Chafiq par la perte de l'enfant comme être aimé, Erfan par le besoin d'écrire ou encore chez Meskoob par une vision misanthropique, etc.

¹⁶⁸ Cette phase exprime profondément le multiculturalisme social, que nous aborderons plus amplement dans la deuxième partie de notre recherche.

écrit toujours en persan et veille méticuleusement à la traduction de ses œuvres en français publiées en France et en Iran. C'est dans un style ironique et limpide qu'elle porte un regard perspicace sur les cultures des sociétés qu'elle connaît. L'histoire de l'Iran et la psychologie des personnages occupent une place prépondérante dans ses œuvres stylistiquement modernes, mais également teintées des thématiques de l'univers iranien. Le roman *La Maison de Shemiran* occupe une place spécifique dans l'ensemble de son œuvre. Étant en grande partie autobiographique selon l'auteur¹⁶⁹, il exprime l'état nostalgique et dépressif du personnage dans les premières années d'exil en France. En effet, son intérêt particulier se trouve dans le dialogisme culturel qu'il établit avec le pays d'accueil à travers le parcours personnel d'un auteur/narrateur exilé. Voici le résumé de l'histoire : dès les premières lignes, la narratrice est plongée dans ses souvenirs d'enfance alors qu'elle passe un séjour dans une maison de repos psychiatrique. Sa pensée l'emporte vers le passé alors qu'elle se bat pour sortir de la dépression, elle se réapproprie l'acte de l'écriture. La mutation de la nostalgie mélancolique dans le temps est déterminante pour la possibilité d'une vie future. Transcender ce mal permet à la narratrice de tendre vers une écriture créatrice et le rétablissement d'un dialogue avec le pays d'accueil. Le but est de sortir du mutisme en acceptant le présent et de retrouver son moi créateur. Finalement, elle sort guérie de l'hôpital et envisage d'écrire l'histoire de cette transcendance vers une nouvelle phase d'intégration et de dialogue interculturel.

Notre analyse portera plus particulièrement sur le thème de la nostalgie et son évolution dans cette œuvre. Bien que la nostalgie constitue un thème littéraire en-soi, nous l'étudierons dans le cadre spécifique de l'exil en tant qu'arrachement au pays natal, perte d'identité comme la paralysie créative. Conséquemment, le regard nostalgique du protagoniste dépressif se tourne vers son passé. De la sorte, sa perception spatio-temporelle en est profondément affectée. Au début du roman, la narratrice revit son enfance en Iran non pas comme une remémoration d'un passé révolu, mais par de profondes vagues émotionnelles, balayant toute distance spatio-temporelle consciente entre le passé et le présent. Nous regarderons cette perception du temps à la loupe de la théorie bergsonienne de la durée, qui est étroitement liée à la création artistique et la notion de liberté chez le philosophe. Or, la nostalgie dépressive semble mal s'accorder à ces concepts. Malgré cela, la narratrice parviendra à écrire et persiste dans la création. On se penchera alors sur la question de l'influence exercée par la nostalgie sur la durée (comme perception créatrice). Dans quelle condition la nostalgie qui peut rester un état rigide devient passible de mutation ? Enfin, quel est le lien entre la nostalgie et l'écriture chez le protagoniste ? L'analyse des temps et des instances narratifs clarifiera des liens et des impacts de la nostalgie sur la perception temporelle et finalement la notion importante de « durée » comme perception psychologique de soi dans le monde. Nous verrons enfin la portée de la lutte de la narratrice contre la nostalgie et l'exil, à travers la perspective d'une créativité en durée. Par ailleurs on se référera aux

¹⁶⁹ Taraghi affirme : « La plupart de mes histoires viennent de mes propres expériences » (Entretien privé).

analyses de Karimi-Hakkak concernant les formes de nostalgies étudiées dans le cas des auteurs exilés. L'espace du pays natal et des éléments qui le symbolisent se présente comme une toile de fond culturelle où évolue la nostalgie.

3.8.2 La nostalgie et ses conséquences

Au début du récit, l'état nostalgique du protagoniste est fortement proche de la mélancolie définie par Julia Kristeva¹⁷⁰. Or, la nostalgie, qui est également observée et analysée par Karimi-Hakkak dans un schéma fréquemment et communément vécu et exprimé par beaucoup d'auteurs, est définie par deux caractéristiques distinctes appartenant à deux phases consécutives de la nostalgie en exil : *destructrice* et *réparatrice*¹⁷¹. Le dépassement de la première nostalgie s'opère chez certains artistes avec « difficulté, travail et discipline » et il ne s'agit nullement d'une évolution « automatique », souligne l'analyste¹⁷². La destruction identitaire par la nostalgie menace l'exilé mentalement et physiquement ; aussi s'agit-il de voir dans ce récit des effets de l'évolution de ce phénomène psychique sur l'identité. Notre perspective sera celle de la narratrice, son expérience et sa perception intime (donc techniquement par une focalisation interne) reflétée à travers l'œuvre.

Dans les écrits des premières années d'exil, la nostalgie « destructive » est caractérisée par l'idéalisation du pays natal parallèlement à la dépréciation et au refus du pays d'accueil¹⁷³. Ensuite, dans la deuxième phase, si le « deuil » du *passé* s'effectue, émerge alors l'acceptation du *présent* de l'exil et de l'espace du pays d'accueil. Un enrichissement culturel s'ajoute alors à l'activité créatrice de l'écrivain. Karimi-Hakkak définit alors ainsi la « nostalgie réparatrice » : « L'aptitude de l'artiste exilé à prendre avec lui quelques gouttes essentielles de la culture de son pays, et de son sens profond ; de les transformer ensuite dans son imaginaire et sa subjectivité, et d'offrir enfin aux lecteurs et à lui-même une nouvelle perspective de la vie. » Arrivée à cette phase, la nostalgie réparatrice n'est donc pas une déculturation ou une assimilation, mais plutôt la genèse d'un état d'hybridation culturelle. Cette « nostalgie » se rapprocherait plus de l'idée de « transculturation » qui est, selon l'anthropologue cubain Fernando Ortiz (1881-1969) : « Le processus par lequel une communauté emprunte certains matériaux à la culture majoritaire pour se les approprier et les refaçonner à son propre

¹⁷⁰ La définition de la mélancolie, dans un entretien fait avec par Julia Kristeva, reflète bien l'état psychologique de la narratrice : « [...] c'est une affection grave qui se manifeste par un ralentissement psychique, idéatoire et moteur, par une extinction du goût pour la vie, du désir et de la parole, par l'arrêt de toute activité et par l'attrait irrésistible du suicide. » (Grisoni, 1987, 16-18).

¹⁷¹ Conférence dédiée à Meskoob à *Kanoone Iranian*, 2004, USA.

¹⁷² Le non-automatisme de cette évolution suppose une *prise de conscience* spécifique qui chez les intellectuels, comme catégorie sociale à part, marque la caractéristique et le mécanisme fondamentaux du transculturalisme comme vision du monde et créativité. Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre recherche.

¹⁷³ Dans ce sens, l'état de « nostalgie destructive » s'approche beaucoup de la dépression ou mélancolie.

usage. »¹⁷⁴ Aussi, au début du récit, la langue et la culture françaises majoritaires sont d'emblée refusées par la protagoniste en mal du pays : « Je veux ouvrir la portière et m'échapper ; reculer dans le temps, rentrer chez moi, loin de ce ciel étranger, de ce monde inconnu, de cette langue fugitive et inaccessible. »¹⁷⁵ À la fin du récit, elle montre au contraire une soif et une joie de vivre à l'égard du pays d'accueil : « Derrière les murs gris de ce parc, un autre monde m'attend. Un monde éveillé, avec l'odeur des cafés, les rues, les hommes, les paroles, les palpitations amoureuses, les promesses colorées, les sentiments délicieux, le soleil et les amis. »¹⁷⁶ Karimi-Hakkak évoque les notions de « patrie » et « le sens de la patrie » comme lieu et lien de conflits psychiques et culturels en exil. Des lieux où se met en place tout un réseau de signes culturels. Le passage de la nostalgie destructrice vers la nostalgie réparatrice suppose donc une mutation et une transcendance de la culture initiale pour adapter un nouvel espace culturel. La perception temporelle reste au fond le paramètre central de la transcendance du personnage (le dépassement de la nostalgie destructrice). Observons d'abord la nostalgie destructrice. Celle-ci se caractérise par trois phénomènes qui seront illustrés plus loin par des exemples :

- Un regard passéiste niant le présent du pays d'accueil.
- Une idéalisation du passé (le climat, la famille, l'espace, etc.).
- Une crise psychologique, un dédoublement ou une « schizophrénie » identitaire.

Le moi identitaire de la narratrice semble ainsi se fragmenter dans le cadre de l'exil, il se trouve à la fois ici et ailleurs (dans un passé révolu). La perception spatio-temporelle se modifie. Ces trois phénomènes sont profondément liés à la notion du temps, et sa perception est subjective car interne et intime, et non partagée objectivement dans l'espace occupé par d'autres. Aussi, la perception temporelle de la narratrice (surtout au début du récit) semble chronologiquement continue et indivisible comme dans un rêve (concrètement il s'agit d'une immersion totale dans le passé). Or, cette perception temporelle ressemble curieusement à l'idée de la durée bergsonienne comme la « vraie » temporalité. Quelle est cette durée et comment est-elle exprimée à travers les temps de la narration ?

3.8.3 Les temps de la narration et la *durée*

La narration du roman se fait en deux temps : le temps du récit raconté au présent de l'indicatif (la narratrice à la clinique psychiatrique), et le temps de l'histoire au prétérit (les souvenirs de l'enfance). Il semble s'agir dans un premier moment d'une narratrice intradiégétique procédant à une narration intercalée, car les souvenirs racontés par la narratrice sont aussi exprimés au présent. Ce cas de figure correspond selon Yves Reuter, à l'effet recherché qui est celui : « [...] d'un présent qui cherche à actualiser pour le lecteur ce qu'il sait pourtant être de l'ordre du

¹⁷⁴ Ortiz, 2002.

¹⁷⁵ Ibid., p.9.

¹⁷⁶ Taraghi, 2003, 200.

passé, procédé fréquent dans les récits historiques : " Nous sommes en telle année..." »¹⁷⁷ Effectivement, le roman débute avec « Août 1987. Un après-midi chaud et étouffant... »¹⁷⁸, indice qui montre justement qu'il existe un autre niveau de narration où la narratrice hétérodiégétique évoque un temps totalement révolu (les événements du roman). Or, ces deux temps alternent et s'interpénètrent successivement dès le début de l'histoire, de sorte qu'ils semblent former par moments *une seule perception*. Lors d'un des premiers dialogues avec l'infirmière de la clinique lui demandant ses initiales, l'auteur montre cet état de torpeur de l'esprit de la narratrice où la notion conventionnelle du temps se brouille au rythme du son des syllabes de la ville natale :

[...] - Lieu de naissance ? – Téhéran. Le doux murmure d'une ville lointaine s'éveille lentement dans ma tête et le jardin de Shemiran, comme un songe vert, s'étend derrière mes paupières. Téhéran avec son r qui roule sur le bout de la langue et son a long et profond en finale, m'enveloppe dans son souffle parfumé et m'avale comme la bouche épicée d'un bazar.¹⁷⁹

La perception intériorisée du temps dans laquelle la narratrice semble être alternativement immergée puis ressortir, et les « états de conscience » d'ordre émotionnel perçus « l'un dans l'autre » par elle, rapproche l'idée de la « durée » de bergsonienne¹⁸⁰. Les sons des mots et les images qui « s'éveillent » dans l'esprit de la narratrice, les verbes « s'envelopper » et « avaler » dénotent une immersion totale et incontrôlée des états de conscience de la narratrice dans son passé. L'évocation d'un autre temps et un autre lieu : « Téhéran », sous forme de dialogue, montre le glissement de la narratrice dans la durée « continue et indivisible » autre qu'un temps « scientifique » et chronologique. En effet, selon Bergson, c'est dans la durée que les événements semblent s'interpénétrer de façon continue et hétérogène. La narratrice semble revivre, pour ainsi dire, des moments de son passé dans le présent, au déclic d'un son ou d'une sensation, mais de façon discontinue. « C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée *vraie* » précise le philosophe¹⁸¹. Aussi la durée, qui représente une temporalité « pure » (non chronologique et juxtaposée dans l'espace selon lui), semble-t-elle former « un tout » intériorisé avec l'être profond de la narratrice pour qui chaque image, chaque son du présent, la replongent immédiatement dans les plus infimes détails de son enfance en Iran. Cette façon de « vivre » ou de revivre

¹⁷⁷ Reuter, 2009, 72.

¹⁷⁸ Ibid., p.9.

¹⁷⁹ Ibid., p.11.

¹⁸⁰ « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie » (Bergson, 1984).

¹⁸¹ Bergson, 1987, 166.

quasi instantanément le passé dans le présent, par l'appropriation des sentiments et des sensations les plus intimes du moi profond sans les dénaturer, serait ce que Bergson appelle « vivre la durée ». Or, comment la durée peut-elle être combinée avec l'état nostalgique ou les limites de la mélancolie dépressive ? La question est de savoir s'il peut y avoir une durée (même parasitée) à partir du moment où il y a nostalgie ; ou alors celle-ci exclut-elle complètement cette notion ?

3.8.4 La durée et la nostalgie

L'histoire comprend donc deux temps vécus en durée par la narratrice. Cet état déclenché d'abord par des sons, intègre peu à peu d'autres personnages surgis du passé. En évoquant les souvenirs de sa mère, cette dernière fait aussi « irruption » dans le présent : « Quelqu'un m'appelle au loin, au-delà des mers et des montagnes. Ma mère arrose les pots de géranium tout autour de la terrasse. C'est la nuit [...] »¹⁸² L'ordre temporel du récit, c'est-à-dire l'emploi du présent dans le cas de l'analepse, dévoile la clef de lecture de l'œuvre. En effet, en reprenant ici les concepts du temps de l'histoire par rapport au temps du récit, nous observons une « quasi-simultanéité » de ces deux temps (« Une vieille femme s'approche de moi » (temps de narration), « Derrière les draps qui pendent, je me suis fabriqué une petite cabane [...] » (temps de l'histoire)¹⁸³). Alors que la narratrice est dans une clinique en France, ses souvenirs lointains de l'Iran s'incarnent dans le présent comme si les souvenirs faisaient partie intégrante du présent de la narration. Nous observons deux faits :

1. L'état dépressif et nostalgique de la narratrice ayant une notion dérégulée du temps.
2. Une appréhension spontanée et intuitive de la temporalité, faisant abstraction ou presque de toute délimitation spatio-temporelle. Donc une situation de vécu en durée.

À première vue, le premier état semble engendrer le deuxième phénomène. La cause de la perception en durée semble d'abord être l'état dépressif. Est-ce la nostalgie « destructrice » qui cause un dérèglement temporel et crée une pseudo-durée, ou bien au contraire la durée, comme perception temporelle et moyen essentiel de la créativité de la narratrice (en tant qu'auteur), est-elle perturbée et parasitée par la nostalgie ? Nous essaierons d'éclaircir ces problématiques à l'aide d'un autre concept bergsonien en lien sine qua non avec la durée : la liberté. Concept qui constitue le fondement de la création, alors que chez la narratrice, la nostalgie mélancolique serait plutôt un obstacle négatif, pathologique et parasitaire pour la notion de durée.

La narratrice sait que pour pouvoir écrire elle doit se libérer de la dépression. Elle doit en fait libérer la durée des jougs de la nostalgie parasitaire. Elle dit : « Comment écrire ? Par où commencer ? Depuis deux ans, cette profonde

¹⁸² Ibid., p.11.

¹⁸³ Ibid., p.12.

dépression a absorbé toutes mes pensées. Je suis incapable d'écrire [...] »¹⁸⁴ Pour Bergson qui n'est pas un platonicien, la durée n'est pas un état statique. Alain Panéro dit à propos de la pensée bergsonienne :

Habituellement, on croit que Bergson nous demande seulement de nous déprendre de l'espace et de vivre la durée réelle; ce qui laisse penser que le dernier mot du bergsonisme est de nous livrer à une intuition aveugle de la durée pure, à une nuit où toutes les vaches sont noires. En vérité, il importe de noter que le bergsonisme reste un rationalisme qui nous demande surtout de penser en durée. Penser en durée, ce n'est pas seulement vivre l'intuition de la durée. Là encore, il y a une méconnaissance du bergsonisme et un risque réel de contresens. Aux yeux de Bergson, il ne s'agit pas seulement de vivre le temps, il faut aussi tenter de dire, de penser, de communiquer notre expérience métaphysique du temps.¹⁸⁵

Si la durée bergsonienne n'est pas une « intuition aveugle », elle représenterait plutôt une vision basée essentiellement sur l'intellect. C'est-à-dire originellement une manière d'être. Dans ce sens, elle n'est pas « contenue » et réduite par la nostalgie qui est en fin de compte un affect¹⁸⁶. En fait, la durée se trouve à l'extérieur de l'affect. Dans le récit, il s'agit bien d'un affect pathologiquement amplifié qui en réalité perturbe la perception en durée de la narratrice, mais qui reste néanmoins contenu dans la vision ontologiquement créatrice en durée. Libérée de la nostalgie par l'écriture, la narratrice expose son envie d'écrire et de « communiquer » son expérience. Dire, penser, et communiquer la/en durée est ce qui la rattache à l'acte créateur, c'est-à-dire l'écriture. Donc l'expérience de la durée se réalise à partir du moment où la narratrice se met à écrire son expérience de la nostalgie (par une mise en abyme de l'affect dans l'écriture). Cet effort de penser la durée introduit donc la notion de *mouvement* et de la continuité dans la pensée bergsonienne, qui s'oppose justement à l'idée d'une durée statique et séquentielle. Exprimer la durée par l'écriture c'est la rendre simultanément possible par cet acte. C'est cela qui rend aussi possible le passage de la nostalgie destructive à la nostalgie réparatrice en tant que mouvement. Vivre la durée ne devient possible qu'en mouvement, c'est-à-dire simultanément à sa création, par l'écriture en tant que la forme de son expression. Donc dans le cas de la narratrice, la durée est une première fois « vécue » de façon parasitée (par la dépression) par la narratrice et une deuxième fois exprimée et écrite par le narrateur « hétérodiégétique » (encore plus proche de la romancière). Ce qui marque un autre niveau dans la narration et la temporalité.

Du point de vue narratologique, le narrateur hétérodiégétique exprime un autre temps de narration : un futur « dissimulé » derrière le présent de la narration du héros-narrateur. C'est au début, puis à la fin du roman, que la narration laisse un autre indice de l'existence du temps futur utilisé par le narrateur hétérodiégétique : « J'entends le portail se fermer derrière mon dos et la clinique de Ville-d'Avray, avec ses illusions et ses hallucinations, avec ses gens, ses frayeurs

¹⁸⁴ Ibid., p.19.

¹⁸⁵ Alain Panéro, 2005.

¹⁸⁶ Moser analyse la tradition des affects, (Ibid., p.83).

et ses infirmiers, se transforme en une courte nouvelle dans mon esprit, une nouvelle que j'écrirai un jour. »¹⁸⁷ L'expression « un jour » est le temps qui suit l'hospitalisation. De ce fait, le lecteur perçoit d'abord le point de vue du héros-narrateur malade, ensuite seulement celui « hétérodiégétique » du narrateur. Ces différents niveaux narratifs appartiennent cependant à la même personne mais dans des temps différents. L'évocation de la date « Août 1987 » dès le début de la narration introduit bien l'idée qu'il s'agit en « réalité » d'une narration par analepse. En fait, l'auteur signale un temps révolu tout en jouant sur l'ambiguïté et la confusion d'une narration instantanée au présent. Mais, pourquoi l'auteur procède-t-elle à ce choix ?

L'évocation de la date « Août 1987 » marque subrepticement la *distance* temporelle entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Elle révèle l'existence d'un temps post-événementiel, c'est-à-dire le signe que la narratrice a pu finalement se débarrasser de la nostalgie destructrice et retrouver ses capacités d'écriture (de passer ainsi à la phase de nostalgie réparatrice). C'est aussi le temps de la *vie* et le *post-deuil* d'exil. Bref, il s'agit d'un « futur » qui, au moment de la maladie, fut incertain voire même refusé par la narratrice. Pourtant elle en a le pressentiment et en ressent la nécessité : « Il me faut parler, regarder, trouver mon moi présent et me projeter dans le futur. C'est au-dessus de mes forces. L'avenir me terrorise, seul le passé est doué de réalité, lui seul a une logique indubitable. »¹⁸⁸

Par la suite, un futur se dessine en filigrane, comme résultat thérapeutique de l'écriture, mais aussi la perspective de l'étape de post-exil de la narratrice qui dit : « Le plaisir d'écrire ranime mon esprit malade. De leurs fils colorés, je tisse un tapis volant qui m'emporte vers le passé le plus lointain, vers les allées boisées du jardin de Shemiran [...] »¹⁸⁹ C'est bien précisément ce « moi » profond qui finit par se retrouver. Il ne s'agit pas ici d'une idéalisation du passé, car il y aurait cette volonté intrinsèque et consciente de vouloir embellir la chose (comme lorsque les exilés arrivent à Paris pour la première fois et retrouvent une ville idéalisée au préalable dans leur esprit), tandis qu'ici, la narratrice (en voie de guérison) retrouve le « plaisir » d'écrire qui transforme les souvenirs en sujet de création. Par la logique de la guérison du protagoniste à la fin du roman, vient aussi et surtout l'acceptation du présent et la vie du futur : « Un jour seulement un jour comme aujourd'hui, si plein de songes et de promesses, vaut une vie entière. Peut-être que cette heure d'ivresse n'est qu'un moment passager. Peu importe, j'emporte son souvenir avec moi et grâce à la mémoire perpétuelle de ce jour, j'enlumine tous les jours qui sont à venir. »¹⁹⁰

La simultanéité spatio-temporelle a donc une signification et une fonction précises. Le narrateur souligne ainsi la gravité et, de façon tangible, l'effectivité de cet état nostalgique d'autrefois, si néfaste pour le protagoniste. L'emploi du présent

¹⁸⁷ Ibid., p.203-204.

¹⁸⁸ Ibid., p.16.

¹⁸⁹ Ibid., p.21.

¹⁹⁰ Ibid., p.205.

historique est une technique d'écriture créant l'effet d'une *focalisation interne* à travers laquelle le lecteur « vit » l'enfermement et l'étouffement de la narratrice dans son exil en France, en même temps qu'il se laisse emporter par le doux chant des sirènes de la nostalgie destructive. L'autre fonction de cette simultanéité temporelle renvoie en fait à la nécessité de sa création. En effet, c'est par cette voie que l'auteur du roman introduit et exprime la durée dans le récit en même temps qu'elle la crée. La vraie durée c'est donc le processus de la création même, c'est-à-dire le roman écrit par une immersion presque complète dans le passé afin de souligner (et ressentir) au mieux l'essence de ces moments. C'est grâce à cette technique que Taraghi arrive à faire passer les émotions les plus subtiles, la nostalgie et la réminiscence. Aussi, pour Bergson, la création artistique et la durée ne sont pas séparables, mais ne font qu'un : « Mais, pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. »¹⁹¹ Le narrataire observe alors comment le récit raconté par la narratrice est altéré par la nostalgie et la dépression (ainsi que la durée, d'où la difficulté de l'écriture et de la création au début). Seuls le processus et l'acte de l'écriture, qui *est* et qui raconte la durée, la rendent possible. C'est seulement lors de ce processus, que le moi créateur se libère aussi de la nostalgie destructrice, puisqu'il la raconte. C'est cette distance prise par l'écriture qui « purifie » la durée de la nostalgie mélancolique.

Elle raconte ainsi l'histoire de son moi prisonnier du passé, du temps cristallisé et de l'espace sublimé. Car la nostalgie est également une affaire d'espace. Le passé vers lequel l'esprit de la narratrice se projette renvoie en fait à des lieux concrets englobant des êtres et des objets. La manière de raconter l'espace dans ses détails et sa composition ouvre les portes de la psychologie du personnage, car la nostalgie est aussi ce placage de l'espace de l'enfance sur le présent de l'adulte en France.

3.8.5 Nostalgie familiale, les objets et l'espace

Les souvenirs évoquent un espace perdu et idéalisé. L'espace de l'enfance est souvent synonyme des racines identitaires. Son évocation magnifiée accentue la nostalgie de la narratrice adulte. La nostalgie renvoie à l'espace du pays natal, l'espace où l'identité avait des racines ; car si l'exil cause d'abord un malaise identitaire, c'est dans cet espace virtuel que la narratrice cherche à la retrouver. L'espace fonctionne selon deux perspectives intimement liées. C'est d'abord le lieu matériel contenant des objets avec leurs bagages émotionnels (la maison, le paysage, les statues, le bassin...), mais aussi un lieu de vie partagé par des personnages, des odeurs et des affects qui racontent la construction identitaire de la narratrice¹⁹². Il s'agit avant tout d'un espace iranien qui mime une époque his-

¹⁹¹ Bergson, 1907, 198.

¹⁹² Nous considérons tout objet comme partie constituante de l'espace, dans le sens kantien : l'espace est le « fondement, d'une manière nécessaire, aux phénomènes extérieurs » (Kant, 2004,

torique, des mentalités et une catégorie sociale spécifique¹⁹³. Les environs de la maison de Shemiran (éloigné de la ville, au pied de la montagne) matérialisent l'univers psychologique de la petite fille « originale » qui y montre son attachement : « Mais, moi, j'aime cette maison isolée et je n'ai pas peur de son grand réservoir d'eau, de son bassin plein de grenouilles ou des ombres noires de ses arbres qui ressemblent aux gens méchants. »¹⁹⁴

Or, la maison somptueuse, symbole de grandeur familiale, est régie au rythme patriarcal du père solitaire, pilier de tout. Le père définit l'espace, et l'espace le reflète à son tour : « Le jardin de Shemiran est envahi par des statues d'animaux. Au pied des marches menant à la terrasse, sont assis deux lions, immenses, avec la gueule ouverte, prêts à avaler les invités. [...] La partie nord de la pièce est la place privilégiée de père. »¹⁹⁵ Toute l'identité, l'imagerie spatiale de la narratrice et son avenir semblent déterminés par le vecteur paternel. La passion du père pour l'écriture est aussi transmise par ce dernier : « Il est écrivain et son bureau me fascine »¹⁹⁶, dit l'enfant, et plus loin : « Ce jour-là j'ai décidé que je serai écrivain. »¹⁹⁷ Le père devient le symbole du pays natal et incarne l'âme de la maison familiale construite par lui-même, mais aussi le fondement de tout un univers pyramidal englobant la narratrice. La grande famille entoure l'enfant et des objets qui s'imbriquent dans cet espace : « [...] comme l'enfant cachée sous le tchador fleuri de sa grand-mère, je me sens à l'abri de tout. »¹⁹⁸ Protection, construction, mais aussi l'envahissement et un certain étouffement caractérisent cet espace, car l'ombre du père s'étend partout. Les enfants guettent leur délivrance de la sieste obligatoire quand « le moment heureux de la liberté est annoncé par l'ouverture des paupières de père », et si la tranche de la pastèque du serviteur de la maison n'est pas bonne alors : « La punition de père est l'amende salariale. Tout le monde dans la maison reçoit un salaire de père [...] »¹⁹⁹.

L'espace identitaire du passé est tout d'abord représenté par l'image d'un père puissant, stable et protecteur. Dans le texte, la première voix « entendue » sous forme de *discours rapporté*, est celle du père. Cela souligne son importance ontologique autant que son pouvoir envahissant dans l'univers de la narratrice : « Je suis d'acier et l'acier ne rouille jamais, disait père. »²⁰⁰ Cela introduit la

56) ; c'est-à-dire en tant que principe premier (*a priori*) de connaissance.

¹⁹³ Une certaine bourgeoisie intellectuelle et « moderne », héritage de la Révolution constitutionnelle et vivant sous le règne de Reza Chah. Le nom même de Taraghi signifie progrès et modernité. « Son père, Lotfollah Taraghi, était avocat mais aussi un homme de lettres qui dirigeait la revue Taraghi, dans laquelle écrivaient certains écrivains connus. [...] Mon père était le propriétaire de la revue Taraghi. Il écrivait aussi des romans : Djinn dans le bain de Sanegueladj, La Dame indienne (sa première œuvre) ou Les amours de Nâser ed-Din Shâh que ma mère m'avait interdit de lire à l'époque. » (Fakhâriyân, 2009).

¹⁹⁴ Ibid., p.23.

¹⁹⁵ Ibid., p.168.

¹⁹⁶ Ibid., p.18.

¹⁹⁷ Ibid., p.19.

¹⁹⁸ Ibid., p.16.

¹⁹⁹ Ibid., p.169.

²⁰⁰ Ibid., p.9.

présence du père dans la construction mentale de la narratrice : « Moi, déclare père, je veux une maison avec jardin [...] ». Plus loin, la narratrice expose clairement sa vision idéalisée du père : « Je m'accroche à son image, à sa puissance magique, à la force de l'homme de fer, le vainqueur de la maladie et l'ennemi des faibles. »²⁰¹ L'évocation de cette affirmation hyperbolique par la narratrice adulte dénote pourtant une certaine auto-ironie. L'envie d'une émancipation par rapport à l'espace patriarcal se dessine, même si dans un premier temps la narratrice légitime cette identité du passé, à défaut de pouvoir accepter le présent, et de s'en reconstruire une dans un espace nouveau. Stern écrit à propos de la reconstruction identitaire de l'individu exilé qu'il doit dépasser cette « période transitoire pendant laquelle le sentiment d'identité est mis à l'épreuve et en conséquence réveille des sentiments nostalgiques pour la période pendant laquelle cette identité était assurée. »²⁰² Subséquemment, le passé qui enlise la narratrice à travers son espace envahissant, la pousse aussi vers l'émancipation et le dépassement de soi. L'homme « de fer » et « d'acier » s'éteint un jour, et la petite fille doit faire face à la réalité.

Les chocs subis par la petite fille sont allégoriquement reflétés à travers l'espace dans le récit. Avec la mort du père, c'est toute une époque, tout un espace (la maison, le quartier) qui se trouve bouleversé : « Le gouvernement a mis en place un nouveau plan d'urbanisme qui relie par une autoroute les deux extrémités de la ville. Cette voie impériale traverse la maison de Shemiran en son milieu. »²⁰³ Symbole de la modernisation, l'autoroute éventrant la maison en son milieu marque le début d'une ère nouvelle. L'autoroute représente une rupture radicale avec une époque révolue, c'est l'envahissement de l'espace par la modernisation. Le père meurt en même temps que la coupure de la maison en deux par cette balafre goudronnée, et les repères identitaires de la narratrice se brouillent. La nostalgie et la solitude sont aussi les conséquences de « l'arrachement » du père à l'espace protecteur, sur quoi reposait l'identité (communautaire) de la narratrice. En effet, le père symbolise une ère et un espace révolus et signifie donc déjà « l'exil » pour l'enfant. En visitant son père malade, elle dit : « Je vais le voir et je déteste ces visites. J'ai honte, comme si la maladie de l'acier était un événement honteux. »²⁰⁴ Alors que le père continue à défier, narguer la maladie et la mort jusqu'au bout avec une philosophie et poésie orientales dans le regard. Ayant perdu un œil, il déclare : « Cet unique œil me suffit. Je vois mieux que vous tous. L'œil le plus important se trouve dans le cœur et dans la tête de l'homme. L'œil de l'intelligence, l'œil de la justice. »²⁰⁵ La maladie et la mort du père réfèrent aux choses et aux habitudes : « Cette mort n'est pas comme les autres morts ; c'est la rouille de l'acier, l'achèvement d'une époque et la ruine des habitudes anciennes. »²⁰⁶ C'est tout un regard, une philosophie, une poésie et une force de la

²⁰¹ Ibid., p.10.

²⁰² Stern, 1996, 15-20.

²⁰³ Ibid., p.191.

²⁰⁴ Ibid., p.187.

²⁰⁵ Ibid., p.189.

²⁰⁶ Ibid., p.184.

vie, mais aussi une domination qui disparaissent avec le père, créant une sensation de solitude chez la narratrice déjà émotionnellement exilée, « déterritorialisée » pour ne pas dire déracinée.

L'espace de l'exil en France semble ainsi vide de toute chaleur, de sens et de réalité. Le ciel pluvieux et froid comme thème caractéristique de différence et symbole du rejet s'oppose à la chaleur de l'Iran : « Je vais mourir en exil, sous la pluie incessante, sous un ciel sans soleil »²⁰⁷, pense la protagoniste. À la fin du roman, la guérison s'accompagne d'une reterritorialisation du lieu de l'exil, c'est-à-dire une réappropriation de l'espace ayant un sens nouveau. La possibilité d'une nouvelle carte de vie et de création se dessine progressivement. Donc, la vision pessimiste évolue à la fin du roman, se reflétant à travers les objets et l'espace :

Je mets mes écrits dans l'armoire et je la ferme à clef. Je jette la clef dans un tiroir et tourne le dos à la mémoire de mon passé. Je veux m'insérer dans l'aujourd'hui, je veux sentir le présent familier des choses qui m'entourent, penser à cette journée ensoleillée, à l'arbre encore frêle devant ma fenêtre, à mes mains qui doucement et patiemment, tournent les pages d'un livre et à mon être en paix avec le monde extérieur.²⁰⁸

Finalement, il semblerait que l'espace identitaire du protagoniste, qui s'était construit sur l'univers du père, la maison et la communauté familiales, glisse peu à peu vers un ailleurs reterritorialisé. L'exil devient cet espace de recreation rendant possible un avenir pour un « je » identitaire mutilé.

3.8.6 La schizophrénie et la nostalgie

L'auteur introduit chez son personnage des troubles d'ordre psychologique reconnaissables également dans le cadre de l'exil et de la nostalgie. On remarque par exemple une identification malade de la narratrice enfant avec l'une de ses camarades. Cette identification extrême est proche d'un « dédoublement » de personnalité comme dans l'état *schizophrénique*. Selon la définition de l'*Encyclopédie Médicale*²⁰⁹, la schizophrénie est « une psychose, qui se manifeste par la désintégration de la personnalité, et par la perte du contact avec la réalité. » Des exilés d'autres origines ont exprimé cet état psychologique perturbant dû à cette condition²¹⁰. Le fait d'être dans le pays d'accueil et de vivre en même temps dans le passé du pays natal, constitue et renforce un tel état de dédoublement mental. En effet, la narratrice du roman tente de réincarner son moi enfant, elle qui fut jadis fortement confrontée à une éducation paradoxale. Sa maladie et sa dépression ont une double cause ici : d'un côté, des racines éducatives transmises par des valeurs

²⁰⁷ Ibid., p.10.

²⁰⁸ Ibid., p.199.

²⁰⁹ <http://www.doctissimo.fr/html/sante/encyclopedie/sa_1013_schizophrénie.htm>.

²¹⁰ Chafiq Chahla, en tant que sociologue, évoque l'étude faite sur la situation des réfugiés latino-américains par Anna Vasquez et Angela Xavier de Brito, en précisant que « la première étape de l'exil par le traumatisme de départ, deuil et culpabilité, qui contribue à mettre sur pied une situation pratiquement schizophrénique. » (Ibid., 24).

culturelles superstitieuses et archaïques en vogue dans la société, et de l'autre, la situation difficile de l'exil qui s'ensuit. Dans le cas de la narratrice, la tradition et la culture propagée par l'entourage de l'enfant contribuent fortement au développement de cet état. Les rapports sociaux hiérarchiques et traditionnels, les mensonges et les « contradictions » face à la cohérence de la pensée chez des adultes dans son entourage, poussent l'enfant à l'insécurité mentale. La petite fille observe méticuleusement la mentalité des adultes :

Malgré les mensonges de ma mère, moi, mon frère et mes cousins, nous savons tous que cet oncle invisible est malade, et si les grandes personnes nous demandaient notre avis à nous, les enfants, nous leur répondrions que cet oncle est foutu, qu'il ne guérira certainement pas. Bien entendu, une gifle retentissante nous attendrait pour avoir exprimé nos idées sincèrement.²¹¹

Enfant hypersensible, elle observe et comprend beaucoup plus que ne le croient les adultes. Elle voit le mensonge des adultes à travers le filtre des superstitions : « Certains soirs ma mère a soudainement mal aux dents et doit aller, tout de suite, au cabinet du Dr. Kossari. Le djinn chuchote alors dans mes oreilles que ma mère est une menteuse », et un peu plus loin : « Le djinn, à la vitesse du vent, vient à ma rencontre, murmurant que père est cruel et menteur », puis elle ajoute : « Lors des cours d'éducation religieuse, la maîtresse d'école nous dit : - Celui ou celle qui ne respecte pas et n'écoute pas son père et sa mère brûlera dans les feux de l'enfer. »²¹² On voit donc l'effet direct des valeurs de la société inculquées à l'enfant. Le cadre familial et social a un effet néfaste sur la fillette et suscite un « dédoublement » de personnalité. Par ailleurs, on constate, d'un côté, les contradictions d'ordre culturel en France et de l'autre, les lacunes éducatives en Iran. La nostalgie semble trouver ses racines avant tout dans des manques, des interrogations qui perdurent depuis l'enfance, car irrésolus et insatisfaits.

L'attrait émotionnel excessif envers certaines personnes dénote un certain manque de références chez la fillette qui se crée des repères. Une idéalisation s'ensuit en exil qui prend la forme de la nostalgie, par exemple envers le « chauffeur du bus », ou la « Petite amie ». Les contradictions comportementales et éducatives sont donc d'abord au cœur de la famille et de la culture collective ambiante. Elle développe ainsi tout un monde intérieur contrastant avec l'extérieur. La schizophrénie comme dédoublement de valeurs commence déjà dans le pays natal et c'est avant tout le signe d'un décalage identitaire derrière une vision critique de la culture. L'imagination débordante de l'enfant s'amplifie démesurément. Elle entend les *djinn*s et développe une relation fusionnelle avec « la Petite Amie » : « Je sens qu'un événement étrange s'est produit à l'intérieur de mon corps, je suis devenue la Petite Amie. »²¹³ D'un côté, la « Petite Amie » est une camarade « réelle », extérieure à elle, et de l'autre côté, chef de rébellion, elle symbolise cette inspiration métaphorique à la liberté de la petite narratrice. Une

²¹¹ Ibid., p.43.

²¹² Ibid., p.52.

²¹³ Ibid., p.72.

transgression dont le prix à payer est la peur et la culpabilité psychologique. Alors qu'elle a enfreint les règles et est restée en cachette dans les couloirs vides et sombres de l'école, la petite narratrice dit : « Nous déambulons dans les salles de classe et faisons tout ce que nous voulons. Mais en réalité, tout au fond de moi, je suis effrayée par cette liberté, j'ai l'impression qu'un œil invisible est posé sur moi et je retiens mes désirs ainsi que ma volonté. »²¹⁴ Au fond, la « Petite Amie » devient symbole d'émancipation par rapports aux préjugés, engendrant du même coup l'angoisse de l'identité double. L'identité, qui transcende les règles dans l'enfance à cause des paradoxes des mœurs éducatives et sociales, réapparaît chez la narratrice adulte exilée sous forme d'un moi schizophrénique, partagé entre le présent et le passé, l'atmosphère du pays d'accueil et l'Iran.

Tous ces « arrachements » aux valeurs affectives (Petite Amie, le père, la famille, la maison) contribuent à la perturbation identitaire de la narratrice en même temps qu'une sensation d'émancipation. La schizophrénie ici a deux faces : d'une part, elle représente la fragmentation du moi identitaire (très typique chez les exilés en général) qui se morfond dans la nostalgie destructrice, et d'autre part, sous les apparences de la « Petite Amie », elle dénote et symbolise la rébellion et la transgression des espaces et des mœurs interdits. Le dédoublement de la personnalité est aussi significatif du point de vue créatif, car il dénote le potentiel imaginatif de la narratrice comme artiste créatrice (d'un autre moi). Le déracinement à l'Iran contient en soi le germe d'un dépassement, d'une émancipation.

C'est un moment éminent de la déterritorialisation psychologique et concrète (des normes culturelles et de l'espace). L'exil qui commence dans l'esprit et le mental continue dans l'espace du pays natal mais comme un cadre à dépasser. Aussi la perturbation qu'il provoque implique-t-elle chez la narratrice une pulsion de reterritorialisation : une réattribution de sens au moi créateur et à son nouvel environnement. En effet, c'est en donnant la place qui convient à la réalité actuelle et aux souvenirs, que l'identité mutilée se redéfinit, car la condition de l'évolution de la pensée et de l'identité réside dans cette obligation de redéfinition. C'est en acceptant le *présent* de l'exil et la vie du pays d'accueil que le moi créateur fragmenté s'unifie. Enfin, c'est à travers l'écriture et l'intense introspection que la narratrice procède au travail de *deuil* et au dépassement du passé. Vaincre la nostalgie destructive a pour effet de surpasser un état de crise, une mutilation identitaire. Sans elle, le temps intérieur n'est plus orienté vers la mort, mais vers la vie et la créativité.

3.8.7 Vers une reconstitution

La réflexion sur la nostalgie en exil, sa nature et son expérience personnelle dans le roman de Taraghi, nous mène inévitablement à considérer la dimension spatio-temporelle. Malgré les particularités psychologiques et les expériences personnelles du protagoniste, le rapport de beaucoup d'autres artistes exilés au

²¹⁴ Ibid., p.75.

phénomène de la nostalgie et son évolution montre des similarités. Car les difficultés constituant le cadre de l'exil sont dans les grandes lignes similaires pour les auteurs expatriés. Problèmes de créativité, choc identitaire et culturel restent toujours un nœud gordien pour ces derniers. La nostalgie « destructrice » représente donc des caractéristiques vécues similairement : un regard passéiste, une idéalisation du pays natal et une identité mutilée. Or, regardant de près la temporalité, on note que la notion de durée (en tant que temporalité interne, émancipatrice et créatrice) met en perspective le pouvoir de l'écriture, et concrétise une formidable expérience de l'émergence d'une œuvre depuis un état nostalgique et dépressif. L'écriture thérapeutique est d'abord une nécessité de survie, ensuite c'est l'écriture qui pense et exprime la durée comme création artistique. Le lecteur tient entre ses mains le fruit de la seconde écriture alors que la diégèse parle de sa genèse. Penser en durée, c'est d'abord laisser vivre son moi profond en toute liberté. L'affiliation pathétique du moi profond au passé est due à la nostalgie destructrice qui obstrue la création et la liberté nécessaire à la création. C'est à force de persévérer dans l'écriture que la narratrice parvient à chasser la nostalgie et à lui substituer la créativité. La nostalgie destructrice est ainsi susceptible de se transformer, mais cela suppose un travail sur les souvenirs et les bases culturelles et éducatives incrustées dans le mental. Ainsi, lorsque les fantômes du passé surgissent la nuit : « Souvent, au milieu de la nuit, je me réveille et je vois un visage apparaître [...]. Il est si vivant et si réel que je peux sentir ses doigts invisibles frôler ma peau »²¹⁵, le travail de l'écriture les convertit simultanément en personnages de roman. Le créateur reterritorialise par l'écriture des vestiges culturels du passé dans un nouveau cadre culturel. C'est au pays d'accueil qu'a lieu la mutation identitaire qui se projette dans l'avenir. L'état nostalgique n'est donc pas essentiellement immuable, mais susceptible d'évolution vers un dialogue interculturel. Car il s'agit bien ici d'une phase transitoire où la narratrice fait le deuil d'une des étapes de l'exil pour rentrer dans une nouvelle période d'échange et de redéfinition de l'identité interculturelle.

4. L'exil, un chemin de non-retour

4.1 Le climat et l'espace, des miroirs de l'âme

Pour mieux exprimer la période de la nostalgie destructrice, Karimi-Hakkak prend comme exemple la première nouvelle de Meskoob : « Chronique du voyageur »²¹⁶. D'autres facteurs expressifs en lien avec cette forme de nostalgie seront relevés. Il présente d'abord un exemple pertinent de cet affect dans la première partie de cette trilogie où le narrateur sort un matin dans les rues de Paris :

²¹⁵ Ibid., p.22.

²¹⁶ L'ensemble de la trilogie de Meskoob n'est pas représentatif de la « littérature d'exil » nostalgique ; les deux autres relèvent d'une autre nature (interculturelle et transculturelle que nous traiterons par ailleurs). Mais celle-ci est particulièrement intéressante pour cette première phase liée à l'écriture dans une perspective multiculturelle (notions sociales abordées dans le chapitre suivant).

Je sors de chez moi. Il fait encore sombre. Les matins sont toujours sombres par ici. Deux femmes courent. Elles regardent leurs montres. Courir pour gagner sa vie ! Un pigeon matinal et chanceux picore à la hâte mais avec application quelque chose comme des viscères de poulet. Petit-déjeuner sous la pluie. Telle une carapace, le ciel est tombé sur la terre et les passants sous leurs parapluies ont tout de tortues à longues pattes ou de champignons à hautes tiges. Égarés et pressés ! Les voitures roulent tous phares allumés. L'eau dégouline de leur lumière mouillée. La rue étroite, les immeubles hauts et le ciel absent ! Comme si je marchais au fond de la mer, dans l'obscurité humide des profondeurs.²¹⁷

La description met en perspective l'équation importante entre le climat et la nostalgie destructrice qui dévalorise l'espace du pays d'accueil. Dès le début, le lecteur se trouve plongé dans une ambiance quasi claustrophobique. Il n'y a en effet, aucune « lumière » ni espérance au fond d'une « mer », allégorie de l'espace de l'exil. Celle-ci exprime le sentiment du narrateur envers ce lieu qui lui est « naturellement » inadapté. Selon Karimi-Hakkak, le climat est un élément récurrent et très symbolique dans la « littérature d'exil ». Ici par exemple, l'auteur compare indirectement le ciel de Paris à celui « ensoleillé » de l'Iran.

L'analyste précise ensuite sa démonstration par un exemple adéquat de « l'idéalisation du pays natal » et du climat météorologique, en affirmant : « [...] des éléments du climat pluvieux symbolisent la laideur et la rage du narrateur. Il n'est pas heureux de sa présence dans ce lieu ». De plus, à travers la comparaison du climat, l'auteur semble se placer « au-dessus » des gens du pays d'accueil. Il relie ainsi cette thématique du climat récurrent dans l'expression de la tristesse et de l'isolement envers les autres. « Au fond, nous sommes ici face à l'expression de supériorité du moi (du narrateur) par rapport à autrui et son milieu de vie, mais aussi la comparaison entre l'aspect naturel de son environnement de vie et celui non-naturel des autres », affirme Karimi-Hakkak. Plus loin dans le récit, les autres, étant déshumanisés, sont tour à tour des « tortues », des « chameaux » ou un « poisson sans écailles »²¹⁸. Or, en réalité, cette attitude va plus loin que la déshumanisation d'autrui pour sentir sa propre supériorité, car cette distanciation amère n'est au fond que le reflet d'une dévalorisation de soi. En effet, le narrateur décrit plus loin avec sarcasme l'image qu'il a de lui-même devant le contrôleur des passeports (il doit prendre l'avion pour Londres) : « Je suis un homme respectable, digne, poli et s'il le faut légèrement lèche-cul [...] Cher monsieur, je suis un vieil homme lâche. Je ne suis pas quelqu'un de dangereux. »²¹⁹

Le protagoniste « torturé » et frustré souffre du regard d'autrui qui n'est en réalité qu'une perception phénoménologique²²⁰ émanant de lui-même due à sa

²¹⁷ Ibid., p.19.

²¹⁸ Ibid., p.26.

²¹⁹ Ibid., p.32.

²²⁰ On se réfère à la conception de la phénoménologie comme *perception*, développée par Merleau-Ponty, où il n'y a pas de perception basée sur la « vision », le « senti » de nature « pure » ou objective. Notamment à la visée « intentionnelle » de la conscience qui donne sens aux phénomènes (Merleau-Ponty, 1976).

condition d'exilé. La réaction des autres, le climat, l'image de lui-même, tous reflètent un décalage épistémologique et psychologique d'un moi en contradiction avec l'environnement socioculturel. Le narrateur est constamment *tourné* vers les événements politiques tragiques de l'Iran. Il en découle une certaine culpabilité qui relie le protagoniste à la gente iranienne et l'Iran. Il est clair que le ton employé par l'auteur/narrateur dénote un lien plus essentiel entre l'individu qu'il est (ressentant la faute) et le régime politique en place (bien qu'il soit évident qu'il n'a concrètement rien en commun ou pas de lien avec les horreurs qu'il dénonce)²²¹.

D'où la mélancolie et la dépréciation du moi, qui se projette par là même sur les autres et sur l'environnement. L'obsession et l'impuissance face au poids des idéologies barbares d'un passé historique et politique rongent le narrateur et le poussent même à faire ironiquement le parallèle entre l'image de « l'Inquisiteur » (dont il est le spécialiste en tant que chercheur et professeur d'université) et lui-même : « Expert en Inquisition [...] Je fouille partout en quête du moindre indice. Pour l'amour de Dieu, pas pour gagner ma vie. »²²² Cet ébranlement identitaire en exil est aussi dû au regard d'autrui dans certains lieux comme l'aéroport. C'est du moins ce que revendique le narrateur plus loin lorsqu'il doit se placer dans la file d'attente sous le tableau affichant « Divers » à l'aéroport de Londres. « Moi, je ne suis ni britannique, ni des pays du marché commun. Je suis un Divers »²²³, pense-t-il. En se sentant ainsi exclu, il rejette les autres à son tour. La question de la définition identitaire interne, mais aussi de l'extérieur face à autrui, revient en force. Souffrant du multiculturalisme de la société d'accueil, il voit trois « catégories » humaines en Occident dont il fait partie de la dernière. Nous verrons dans la deuxième partie de notre recherche la façon dont l'état d'esprit des protagonistes évolue dans le deuxième volet du recueil, mais aussi la perspective de l'écriture qui reflète le début d'une ouverture et d'un échange interculturel.

4.2 De la littérature « post-exil »

Durant trente années de vie en exil, certains écrivains ont su, tant bien que mal, rejoindre le « jardin » d'autrui du pays d'accueil. À partir de ce moment, l'exil n'est plus considéré comme un espace d'errance en attendant l'au-delà, mais comme un lieu de réflexion, de reconstruction et d'émancipation identitaire à partir du dialogue et du dialogisme interculturel. Mais au début, l'exil de l'intellectuel iranien en France est double : spatial mais aussi culturel.

²²¹ Ce point nous paraît important à souligner pour mieux comprendre l'un des aspects essentiels de la littérature franco-persane : le fait qu'un intellectuel iranien, (comme Meskoob ou Shayegan ou même un auteur comme Erfan) portant un regard analytique sur l'histoire (notamment la révolution de 1979), établit toujours un lien intrinsèque dans son discours (ou le ton employé) entre « lui-même » et l'horreur historique de l'islamisme. C'est également la perspective littéraire que dessine Erfan à propos de la *culpabilité* et de la notion de « faute » et « d'oubli ».

²²² Ibid., p.25.

²²³ Ibid., p.41.

Dans cette nouvelle démarche déconstructiviste, le « non-où »²²⁴ se révèle comme une prison pour la *raison*. Concept central de la tradition poético-mystique du *lieu idéal*, équivalent des jardins paradisiaques tant adulé par les poètes qu'abusé par les pouvoirs politiques. Image clef, globale et abstraite du soufisme, ce concept culturel renvoie à tout ce qui est inaccessible dans le monde sensible ici-bas. Il se pose comme la seule voie/le seul lieu d'accès à la vérité, et cela dans ce cadre de pensée qui continue d'exister dans l'inconscient collectif des Iraniens.

Aussi, l'émancipation et l'échange de pensée sur base de la raison, n'accèdent jamais à un statut privilégié en tant qu'« outil » de connaissance et de construction des réalités sociales et politiques. Les conceptions du paradis perdu et les idéaux imaginaires et inaccessibles, incarnés dans le monde matériel, empêchent l'individu de se connaître soi-même, et d'atteindre l'autonomie sur des bases de raisonnements modernes (philosophiques, psychanalytiques), et de rentrer réellement en dialogue avec son prochain. En fait, la démarche intellectuelle et les nouveaux « discours » des auteurs reflétés à travers leurs œuvres (et notamment l'exemple explicite du « Dialogue dans le jardin » de Meskoob) montrent une tendance à déconstruire²²⁵ les paradigmes culturels ancestraux. C'est bien la déterritorialisation de la pensée et la perspective critique en confrontation avec la nouvelle culture qui stimulent ce dynamisme. Elle suggère qu'il faut en fait faire « redescendre » sur terre les symboles sacralisés, les démystifier dans un échange dialogique avec autrui. Car, le « jardin » (devenu synonyme de la culture) d'autrui est finalement l'endroit propice où l'individu peut enfin voir réellement son propre jardin sous un autre angle (critique). Une lecture à sens unique et une approche unilatérale à la culture d'origine créent en réalité un jardin stérile dans lequel le moi identitaire s'enferme et tarit où qu'il soit.

Meskoob explique à ce propos qu'il y a en réalité d'autres alternatives dans l'interprétation de la culture persane antique ; or durant des siècles, une forme seulement a été adoptée par notre esprit comme référence :

Mais contrairement à Shohrawardī²²⁶ Zoroastre ne se morfond pas loin du « non-où » originel dont il serait exclu. Notre vaste terre, avec ses pâturages et ses champs verdoyants, est elle-même une des figures matérielles d'Ahura Mazda, et donc honorée comme un ange clément. Son paradis, tout lointain qu'il soit, se trouve sous nos pieds.²²⁷

²²⁴ « Allusion à l'expression « le pays du non-où », concept mystique de Shohrawardī (XIIe siècle), signifiant « huitième climat » ou « mundus imaginalis » (*Dialogue dans le jardin* ; note du bas de la page 93).

²²⁵ Cette déconstruction derridienne serait cette rupture de la supériorité des vérités spirituelles (poético-mystiques) sur le raisonnement et l'empirisme moderne. Elle propose une nouvelle relation établie entre la question de la connaissance et son incarnation dans le matériel, le concret (la pensée comme raisonnement dialogique et plurilinguiste finalement). La déconstruction franco-persane est au fond une nouvelle équation interculturelle entre les concepts traditionnels orientaux et leur incarnation dans la conception moderne occidentale.

²²⁶ Shahab al-Din Yahya as-Sohrawardi, philosophe mystique, fondateur de l'illumination, né en 1155 à Sohraward en Iran, mort le 29 juillet 1191 à Alep en Syrie.

²²⁷ Ibid., p.94.

Par conséquent, la nécessité de sortir des dogmes culturels en les confrontant à d'autres devient une expérience nouvelle pour des auteurs et des intellectuels franco-iraniens. Dans une analyse sociologique récente de « la littérature persane en exil » des expatriés Iraniens en général, Darvishpour voit trois phases principales ayant chacune un impact sur les œuvres²²⁸ :

- 1) Du soulagement de l'esprit.
- 2) De la dépression et d'introversion.
- 3) D'une nouvelle prise de position constructive.

À cela il ajoute une quatrième étape qu'il qualifie de « Post-exil ». La littérature créée dans cette phase serait dotée, selon lui, des caractéristiques communes :

Une spécialisation plus pointue des auteurs et du public exilés. Un progrès qualitatif des critères esthétiques. Le dépouillement des slogans et des discours engagés (même quand il s'agit de raconter des combats politiques). Des œuvres trans-spatio-temporelles où il n'y a plus aucune trace de l'exil et ses problématiques. L'inspiration vers de nouvelles formes en abolissant les fondements et schèmes traditionnels.

Partant de ces considérations justes mais englobant de façon générale la littérature d'exil, nous nous penchons plus précisément sur les créations transculturelles franco-persanes qui vont encore plus loin dans leur complexité thématique, narratologique et stylistique en s'inspirant de la culture française et de la technique d'écriture du roman occidental. Nous essayons de connaître plus en détail le mécanisme de la créativité face à la nouvelle réalité vécue, les raisons de cette évolution et la manière dont elle se construit. Sans oublier le rôle de la langue française et du plurilinguisme dans le transculturalisme.

²²⁸ Darvishpour, 2007, 215.

Partie II : Les auteurs et leurs créations en société d'accueil

Le multilinguisme ne suppose pas la coexistence ou la connaissance de plusieurs langues, mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne.

Édouard Glissant

1. Créateurs expatriés et le nouveau monde

1.1 Un tour d'horizon et les complexités

Dans le contexte d'une globalisation du monde en constant progrès, les auteurs franco-persans cherchent leur place spécifique tenant compte du pluriculturalisme social et des évolutions inhérentes au champ littéraire. Depuis le début des années 80, on observe une évolution du discours sociopolitique du *multiculturalisme*²²⁹ vers *l'interculturalisme*²³⁰ et de ce dernier vers une interrogation sur le *transculturalisme*²³¹ comme théorie identitaire et créative, en parallèle à l'intérêt croissant pour des phénomènes métissés et des processus d'hybridation. Nous pensons que cette littérature n'est pas seulement influencée (socio-culturellement) par les transformations de la société d'accueil, mais qu'au retour elle apporte sa contribution à la construction interculturelle. C'est dans ce sens que nous mettrons l'accent sur certains aspects marquant la spécificité des créations, à savoir la dimension intellectuelle, consciente et « engagée » qui se trouvent à l'origine du processus de métissage culturel et identitaire des auteurs.

Il s'agit de choix intellectuels déterminés en lien avec l'histoire personnelle et collective des auteurs. Nous verrons qu'à travers des informations intradiégétiques, mettant en perspective une forte attitude (auto)critique et créatrice, apparaît effectivement une vraie volonté de recherche du métissage culturel (qui passe notamment par l'assimilation des paramètres de la modernité comme l'usage de la raison contre le traditionalisme). Nonobstant, le métissage est un processus basé sur la jonction de deux cultures, et plus les cultures sont éloignées l'une de l'autre dans leurs normes et valeurs (comme c'est le cas pour nos auteurs), plus ce

²²⁹ « L'emploi du mot "multiculturalisme" correspondrait à une volonté politique non plus d'assimilation mais de reconnaissance des autres cultures. On pourrait dire que l'usage d'un tel mot signale des intentions politiquement correctes puisqu'il soutient surtout l'apparence de cette reconnaissance sur un mode incantatoire plus qu'opérationnel. » (Jedy, 2008, 7).

²³⁰ Concept socioculturel (et politique) exploré plus particulièrement et amplement au Canada. Dans un sens large du terme on renvoie aux travaux du sociologue et historien Gérard Bouchard qui distingue « cinq grands paradigmes » de l'interculturalisme pour les pays du monde. Il y a très globalement : « la diversité », « l'indifférenciation ethnoculturelle » (face au droit), « la multipolarité », « la dualité » et « la mixité ». (Bouchard, 2011, 402-403).

²³¹ Notion centrale de notre recherche que nous définirons en détail dans la troisième partie. Ce concept est le résultat d'un *positionnement* et d'une *vision du monde* conscients du créateur, à la suite du processus du métissage culturel en exil, visible à travers les créations.

phénomène semble devenir complexe. Concernant les créations franco-persanes en lien avec les « phases » sociales, nous discernons trois catégories de *périodisation* représentatives. Il s'agit au fond de rapports dialectiques des auteurs et de leurs écritures avec l'évolution de la société française et du discours social depuis le début des années 80 jusqu'au milieu des années 2010. Rappelons d'abord schématiquement les trois « catégories » littéraires correspondant respectivement aux trois phases de l'évolution du discours social :

1. La « littérature d'exil » des débuts, fort nostalgique et en concordance avec la composition multiculturelle de la société.
2. Une écriture plus métissée et dialogique en concordance avec l'évolution interculturelle du pays d'accueil.
3. Une écriture à caractère transculturel comme résultat de choix des mixités esthétiques et culturelles entre deux cultures.

Cette répartition globale des œuvres n'a cependant pas de délimitation temporelle précise en rapport avec l'évolution sociale, ni avec l'identitaire et la psychologique des auteurs. Car, en réalité, l'évolution d'une « phase » à l'autre de l'identité et de l'écriture des auteurs est le résultat d'entrecroisements continus de multiples facteurs identitaires hétérogènes. C'est pourquoi aucun auteur ne s'est sciemment préoccupé de ces repères. Nous verrons la manière dont l'apprentissage de la langue, l'interaction des références socio-culturelles, l'intérêt pour la modernité et la notion même de culture interviennent dans ce nouveau « dialogue interculturel »²³².

Par ailleurs, la recherche du transculturalisme littéraire passe incontestablement par l'analyse de différentes étapes de l'évolution des instances narratologiques (étude des personnages, thèmes, des techniques narratives), mais aussi des éléments paratextuels des œuvres²³³. Ces paramètres nous révèlent certains liens des récits avec l'expérience réelle et plus intime des auteurs, et la manière dont ils les intègrent dans leur discours auctorial. En effet, l'observation paratextuelle de la construction des livres (par exemple l'ordre des nouvelles) montre aussi l'évolution de l'écriture à travers l'exil. L'expérience politique de certains auteurs comme Chafiq ou Meskoob, ou bien la traversée transfrontalière et l'exil en France, en sont quelques exemples. Ou encore des personnages réels

²³² Dans notre approche, le « dialogue interculturel » est d'une part entendu comme le discours auctorial (le dialogisme) que l'auteur franco-persan établit avec le lecteur français ; d'autre part, comme le modèle et le discours sociopolitiques de la société d'accueil afin de dépasser le multiculturalisme primaire et d'établir des liens plus profonds au sein de la pluriculturalité sociale. « Dans un monde caractérisé par la diversité culturelle, le besoin se fait sentir de proposer de nouvelles approches du dialogue interculturel, dépassant le paradigme du "dialogue des civilisations". Les conditions préalables qu'il convient de garantir sont notamment une meilleure prise en compte des rapports que les cultures entretiennent entre elles, une meilleure conscience des valeurs culturelles qu'elles ont en partage et de leurs buts communs, ainsi qu'un inventaire des problèmes à résoudre pour surmonter les différences culturelles. » (Rapport mondial de l'UNESCO, 2010).

²³³ La première/quatrième de couverture, des illustrations et la mise en page, la préface/postface.

émotionnellement marquants, comme la figure du « père » chez Taraghi, Chafiq et Rahimi, prennent une tournure allégorique et puissamment critique dans les récits (liée aux systèmes politiques du pays natal). C'est donc dans cette perspective que nous allons aborder les deux premières catégories littéraires correspondant aux phases de l'évolution sociale : le multiculturalisme et l'interculturalisme liés à l'écriture (le transculturalisme des œuvres fera l'objet de notre dernière partie).

Le dialogue est une caractéristique majeure de textes : celui des personnages entre eux, de l'auteur/narrateur avec le lecteur (chez Erfan) et le discours auctorial (à caractère collectif) en lien avec l'interculturalisme. Nous verrons ensuite en quoi le choix de la prose dépend nécessairement de la volonté du progrès des auteurs vers la modernité et la construction dialogique. Mais d'abord un regard global sur la notion clé de « culture » s'impose comme pivot des autres constructions dans cette partie.

1.2 La notion de culture

Depuis les années 1980, la notion de culture a été redéfinie, conforme aux conclusions de la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles* (Mondiacult, Mexico, 1982), de la *Commission mondiale de la culture et du développement* (Notre diversité créatrice, 1995) et de la *Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement* (Stockholm, 1998) : « La culture doit être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social et qu'elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les façons de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »²³⁴ Ce qui transparait dans cette définition, c'est son étendue générale et variée.

Tout en accordant à ces définitions la légitimité qu'elles méritent, dans notre recherche du transculturalisme, nous mettrons également l'accent sur la dimension dynamique de l'hybridité de la culture dans les sociétés plurielles. Car même si le concept de *trans*-culture peut supposer la « culture » comme une entité homogène, aux paradigmes figés, on sait depuis Fernando Ortiz qu'elle représente un ensemble complexe, perméable et en continuelle transformation. L'idée de « transcendance » dans le préfixe concerne la mise en question, le mélange et le dépassement de certains paradigmes rentrant dans la composition « initiale » et « caractéristique » de la culture iranienne telle que nous l'abordons, mais aussi dans l'expression linguistique. Les cultures iranienne et française seront abordées dans un tel cadre. C'est précisément en considérant les cultures comme un ensemble de paradigmes flexibles et composites, que la possibilité des mixtions ou métissages devient possible. Reste à savoir ce qui les caractérise et par quelles voies elles peuvent se combiner.

²³⁴ Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, UNESCO 2002 <www.unesco.org/culture>.

1.3 Culture et écriture

Schématiquement, la culture iranienne est fortement marquée par deux périodes historiques dont l'interférence des vestiges continue jusqu'à nos jours. Il y a d'un côté l'image et les vestiges de la Perse antique et préislamique, et de l'autre côté les périodes marquées par l'islam (après la conquête arabe 633-656). L'impact de ce schéma historico-culturel double se fait sentir dans de larges domaines tels que la religion, la langue, l'art, mais aussi au niveau de l'inconscient collectif, les idéologies et la politique de l'ère moderne.

Parmi les domaines d'art qui contribuent à la culture iranienne, la poésie²³⁵ se développe plus rapidement et plus spécifiquement que d'autres genres. Elle exprime assez tôt ou une résistance ou bien une assimilation à l'islam ; néanmoins elle garde toujours une place de choix dans la culture populaire marquée par l'oralité. Les dimensions culturelles séculaires comme le culte du mystère, l'ésotérisme, le mysticisme, l'illumination ou le soufisme s'expriment à travers la poésie des différentes périodes islamiques. Elles constituent un socle solide pour la culture iranienne de plus en plus islamisée à partir du XIIe siècle. Ainsi, la poésie a exprimé sa « résistance » nationaliste ou agnostique chez des figures comme Ferdowsi (Xe) ou Omar Khayyâm (XI-XIIe), tandis que la culture populaire et l'inconscient collectif des Iraniens se sont nourris durant des siècles d'une métaphysique poético-mystique pour expliquer l'univers et leur propre vision du monde, aux théories de Shayegan²³⁶. Cet état de fait durera globalement jusqu'en 1906, date de la Révolution constitutionnelle où l'Iran assiste à un nouveau penchant pour l'Occident et la France. L'intérêt pour la modernité émerge alors que, la culture poético-mystique avait rayonné dans le monde occidental dès le XVIIIe siècle avec le mouvement romantique en Europe. Le roman épistolaire, les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) et *Divân* de Goethe (1819) marquèrent à leur tour l'intérêt des occidentaux pour la culture iranienne. Néanmoins une différence fondamentale divise l'Orient de l'Occident : la culture française est plus largement fondée sur la *raison*, c'est-à-dire (de façon plus marquée à partir du XIIe siècle par la pensée d'Averroès) la philosophie, la philologie et les sciences et non le mystère poétique.

Considérant effectivement l'horizon culturel, l'une des différences majeures entre ces deux cultures est l'emploi de la prose littéraire comme marque de la pensée moderne qui prend vigueur dès la Renaissance, tandis qu'elle s'introduit en Iran seulement à la fin du XIXe siècle. C'est avec la prose littéraire que la culture iranienne ouvre effectivement ses portes au modernisme, dans la mesure où elle introduit l'importance de la notion de l'individu, son rôle et sa vision des faits

²³⁵ « [...] nous savons aujourd'hui, notamment grâce aux travaux du professeur Mary Boyce, que l'Iran préislamique a possédé une poésie brillante. C'était l'œuvre de ménestrels professionnels, poètes-musiciens, qui la chantaient dans les cours royales et seigneuriales, mais aussi dans des réunions de toute sorte à tous les niveaux de la société. Le pays parthe, dans le nord de l'Iran, fut un centre particulièrement actif de cette production poétique. » (Lazard, 1971, 305-317).

²³⁶ Shayegan a théorisé cette vision spécifique iranienne, tout en soulignant ses limites et ses impacts négatifs sur la marche vers la modernité. Nous nous pencherons sur ses conceptions à travers : *Le regard mutilé, La lumière vient de l'Occident Schizophrénie culturelle*.

sociaux chez une partie de la société. Balaÿ souligne ce fait de la modernité par « cette individuation de l'œuvre d'art » qui confère autonomie et individualité, aussi bien à l'auteur qu'à l'œuvre²³⁷. Or, bien que la modernisation (technologique et infrastructurelle) se répande, l'impact de la modernité intellectuelle et littéraire reste fort limité chez l'élite de la société. Par ailleurs, la dimension critique de la prose romanesque s'associe progressivement au domaine sociopolitique et à la dénonciation de l'abus du pouvoir de l'État, tissant ainsi des liens intrinsèques avec l'engagement politique de l'auteur en tant que Rowchanfekr et « porte-parole ». Le genre romanesque fait le lien entre l'art et la pensée critique, didactique, pédagogique et morale, mettant en question certaines traditions.

Dans la continuité de cet esprit, Balaÿ observe à juste titre que « l'évolution des genres littéraires en prose invite à chercher l'adéquation entre forme littéraire et société »²³⁸, bien que des récits aient existé déjà en Iran, mais sous la forme moralisante des fables ou des légendes mythologiques. Les modes et les techniques du roman moderne (provenant essentiellement de la France) pénètrent tardivement les paradigmes culturels persans. Or, s'il est vrai que le « roman persan moderne » se développe sous l'influence de la littérature française, la nouvelle forme hybride franco-persane ne remonte qu'aux années 1980 et dans le contexte particulier de l'exil. Il est à noter que malgré le poids prédominant de la tradition poétique et ses racines profondes dans la gnose mystico-religieuse, les auteurs exilés en quête de modernité se sont davantage tournés vers la prose et plus particulièrement l'écriture romanesque. Dans cette recherche, nous tentons de montrer qu'il y a d'abord des raisons conscientes à ce choix (en lien avec le fait que le roman est représentatif de la modernité), mais que comptent également les liens essentiels de ce genre avec l'évolution de la société d'accueil pluriculturelle. En effet, pour la première fois dans l'histoire de la littérature iranienne, les auteurs franco-iraniens parviennent à atteindre des dimensions hybrides et transculturelles dans l'écriture. La longue durée sans précédent de l'exil ainsi que leur totale immersion dans la langue et la culture de la société d'accueil sont des facteurs primordiaux pour ces créations. Les expériences de la modernité, du postmodernisme²³⁹ ou de l'écriture directe dans une autre langue ne sont pas de simples tentatives de mimétisme, mais des immersions tangibles dans une autre culture.

C'est également sur ce point charnière qu'advient la dimension hybride, transnationale et transculturelle de cette littérature, car, selon la définition du père fondateur de l'anthropologie américaine, Franz Boas, le phénomène culturel est doté d'une certaine perméabilité. L'auteur caractérise en effet la pensée moderne (et la culture) par le fait que celle-ci est avant tout une affaire *d'apprentissage* et non d'évolution. Ce qui exclut d'abord une hiérarchisation culturelle par une hiérarchisation supérieur/inférieur essentialiste, et souligne ensuite sa « transmissibilité » ainsi que le dynamisme inhérent à l'apprentissage. Sans oublier que s'agissant des auteurs, la transmission se fait à double sens, par l'assimilation de la

²³⁷ Balaÿ, « Littérature et individu en Iran », 1998, 2.

²³⁸ Ibid., p.6.

²³⁹ On reviendra sur ce concept et sa définition plus loin.

nouvelle culture, et par l'expression romanesque transformée et métissée qu'ils « retournent » à la société. Or, bien que dans le cas des auteurs franco-persans, l'assimilation de la culture et la langue françaises semble particulièrement rapide et sans obstacle idéologique, elle n'a pas lieu pourtant sans rencontrer certaines difficultés.

1.4 Une évolution rapide de l'écriture

Il serait vain de vouloir classer les œuvres franco-persanes de façon exhaustive dans des catégories de littérature « d'exil », « migrante », « interculturelle » ou « transculturelle ». En effet, tout étiquetage définitif trahirait l'alchimie hétérogène de la créativité et les spécificités diverses des œuvres qui englobent toutes ces dénominations aux différents degrés et niveaux de l'écriture. Cela risquerait également d'occulter l'évolution identitaire des auteurs, directement en relation avec leurs œuvres et la société. Notre but consiste à analyser ces différents aspects, quand bien même ils se présentent de façon « dispersée » dans l'œuvre des auteurs.

La raison de cette « lecture » des œuvres franco-persanes réside principalement dans le fait que cette littérature a connu une évolution relativement rapide depuis sa genèse jusqu'à sa maturité, et qu'elle a effectivement été imprégnée des changements de discours socioculturel. En observant l'évolution thématique et stylistique des créations, on doit reconnaître une capacité singulière dans l'assimilation et le métissage culturel des auteurs (d'une culture islamique et traditionnelle vers la modernité et le postmodernisme). Il en résulte que l'on retrouve souvent une interpénétration de ces trois dimensions dans l'œuvre d'un même auteur. En effet nous pouvons voir à quel point malgré la quantité restreinte d'œuvres littéraires chez certains, un seul recueil peut refléter un dynamisme important d'une nouvelle à l'autre. Une comparaison chronologique des premières nouvelles et les dernières de Meskoob et Chafiq, montre clairement cela. Ces recueils sont composés de récits écrits au cours des années 1980 en persan, mais publiés plus tard au début des années 2000 en français. Cette rapidité du progrès qualitatif des écrits est d'autant plus remarquable qu'il s'est fait malgré la non francophonie originelle de la plupart d'entre eux. Sans oublier des difficultés psychologiques et matérielles entravant leur créativité.

De l'autre côté, le facteur explicatif de cette vitesse d'évolution est sans doute précisément leur capacité intellectuelle qui introduit une certaine « flexibilité » dans l'assimilation culturelle. Très tôt après l'exil, la plupart d'entre eux ont, soit entrepris des études, soit essayé de percer dans un domaine artistique autre. Subséquemment, même si durant cette période d'intégration difficile, il n'y pas de revendication théorique et consciente de métissage interculturel à proprement parler ou de volonté concrète de transculturalisme, on peut dire que le « mécanisme » de la métamorphose identitaire et culturelle était déjà en marche dans leur esprit. Néanmoins, durant les deux premières décennies, les auteurs exilés furent préoccupés par ce qu'on appelle le travail du deuil, contre la mélancolie et la dépression, ainsi que par l'affranchissement des obstacles concrets de la vie

sociale ; en somme, une reconstruction identitaire qui les fait entrer dans l'interculturalisme socioculturel.

D'après les entretiens effectués avec les auteurs, il apparaît que dès l'instant où l'espoir de retour au pays d'accueil s'est assombri, leur vision de l'exil et leur rapport avec le nouvel environnement spatio-temporel changent. Dès ce moment, ils se concentrent sur une production littéraire destinée à la société et au public français (d'après les dates des traductions ou des publications, en moyenne entre dix et quinze années après l'avènement de l'exil). L'évolution de vie dans le nouvel espace arrive à tel point qu'il fait douter l'auteur de pouvoir retrouver un jour le pays natal et donne un sens à l'exil par rapport aux changements du pays. Lors de notre entretien, Chafiq définissait sa situation dans le cadre concret de l'exil politique en disant : « Je n'ai même pas la possibilité de rentrer au pays pour voir si je retrouve le pays ou non. Dans ce sens-là je suis concrètement en exil, même si ce n'est pas du tout le même exil que j'ai vécu quand je suis arrivé ici. » On note communément chez les auteurs une *décrystallisation* ou *désillusion* du pays natal qui n'est pourtant pas un « oubli ».

À cause des difficultés pratiques de l'intégration et d'autres préoccupations de l'exil, globalement relativement peu d'œuvres sont publiées en français jusqu'à la fin des années 1990²⁴⁰. Les études statistiques et scientifiques sur les exilés iraniens en France sont également très rares dans les dix à quinze premières années ; on trouve cependant des essais et des articles dans des revues en persan et de façon ponctuelle sur le thème de l'exil et de l'exilé. C'est seulement à partir du début 2000 que nous assistons plus conséquemment à l'émergence de la littérature franco-persane et aux études de leurs histoires. Parmi ces études publiées en français, celle de Nader Vahabi se penche plus amplement sur le recensement de la « mémoire » des exilés iraniens²⁴¹. À propos des écrits de mémoire, du passé politique de cette génération, l'auteur ajoute qu'à partir des années 1990 les ouvrages publiés

[...] intéressent modérément les réfugiés, généralement moins investis dans la poursuite, même intellectuelle, de leur engagement et, en-dehors de la sphère des immigrés, n'ont qu'un retentissement insignifiant pour un échange de savoir avec la société hôte. [...] Certains exilés ont pris conscience de la nécessité de rédiger leurs mémoires dans la langue du pays hôte afin qu'elles soient lues par une population plus large, mais ils restent encore des cas isolés.

Alors on constate un double changement de perspective : d'un côté, la société hôte évolue vers l'interculturalité, et est donc intéressée par la « mémoire » des

²⁴⁰ Parmi les auteurs franco-iraniens, seuls Erfan et Tajadod ont publié en français dans les années 1990.

²⁴¹ Plutôt sur les thèmes généraux et à l'orientation plutôt sociologique comme : l'histoire politique, l'intégration et les mémoires de prison et l'exil. « Certes, l'analyse théorique n'y a pas vraiment sa place ; on trouve avant tout de « l'histoire orale », la « mémoire des ex-militants révolutionnaires, la mémoire des hommes et des personnalités politiques abordant les questions « essentielles » de la révolution, le tout dans un style prédominant de questions/réponses devenu très en vogue » (Vahabi, 2008, 213).

minorités, et de l'autre, on voit des Iraniens plus motivés à partager leurs histoires et leurs expériences collectives et intimes avec le public occidental. Il est certain que cet état des choses prépare un nouveau terrain propice au dialogue interculturel. La somme de ces facteurs semble avoir contribué à l'évolution rapide des productions artistiques franco-iraniennes, non plus focalisées sur des témoignages autobiographiques ou des souvenirs de prison politique écrits en persan et pour les Iraniens uniquement, mais des œuvres fictionnelles ou autofictionnelles²⁴² écrites, ou traduites en français, pour atteindre un public plus large, et qui montrent aussi une qualité littéraire plus confirmée et hybride. Un regard comparatif, notamment sur la question de la colonisation, et sur celles de la langue et de la perception culturelle, nous aidera à détecter cette évolution.

2. Écoles, langues et cultures

2.1 La colonisation et la francophonie en Iran

Si d'après le dictionnaire (atilf), la définition d'une colonie est : « un territoire étranger placé sous la dépendance politique d'une métropole qui a assumé la tâche de le mettre en valeur et d'en civiliser les habitants », alors l'Iran n'a jamais été colonisé et soumis à la tutelle d'une métropole externe. Cependant, on ne peut nier le fait que le pays a connu l'ingérence perpétuelle de l'Angleterre et de la Russie durant le XIXe et une grande partie du XXe siècle.

Depuis *L'Orientalisme* de Saïd, beaucoup d'études ont démontré que les pays colonisateurs ont imposé leur hégémonie impérialiste au nom de leur supériorité ethnocentrique. Cet esprit imposait en premier lieu la suprématie de la langue des colons comme le moyen de dominer les pays pauvres. Pourtant, s'agissant des relations culturelles et linguistiques de la France avec l'Iran, celles-ci ont largement favorisé son prestige et son image dans l'imaginaire iranien. D'autre part, jamais les Iraniens n'ont été interdits d'usage de leur propre langue ni de leur culture²⁴³ durant la période d'intérêt pour la culture française. Une forte tradition nationaliste monarchique et la fierté nationale bien enracinée ont certainement contribué à cette préservation. De ce fait, le français n'incarna aucunement l'idée d'une langue impérialiste, liée à la posture hégémonique colonialiste, dans l'esprit des Iraniens qui ont toujours refusé l'ingérence officielle des étrangers (surtout celle de l'Angleterre et de la Russie) comme la plupart des pays du tiers monde. Aussi, dans les études historiques orientales et occidentales, il n'existe nulle part des traces d'une suprématie linguistique ou culturelle digne d'un discours ethnocentrique. La littérature iranienne ne connaît donc pas d'études postcoloniales propres, bien que l'idéologie anticolonialiste ait été en vogue dans les années 70 en Iran (récupérée par ailleurs par des mouvements de gauchistes, ensuite par des islamistes). Au contraire, historiquement, les Occidentaux ayant étudié la langue et la culture persanes semblaient même exprimer une certaine « déférence » à l'égard

²⁴² Le concept sera explicité plus loin.

²⁴³ Comme les Algériens par exemple. Cf. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*.

de la richesse et de l'ouverture d'esprit des « Persans » contrairement aux « Sémites »²⁴⁴. Aussi, depuis le XIXe siècle, le paramètre qui intervient dans la représentation des intellectuels occidentaux (surtout français) de l'Iran et de sa culture, est sans doute d'abord l'intérêt pour le *farsi*, la langue et la civilisation persanes. De plus, classée parmi les langues indo-européennes, elle ne pouvait être marquée par le sceau de l'infériorité comme l'arabe ou l'hébreu. Ainsi, échappant à la soumission civilisationnelle occidentale, les portes du contact interculturel sont au fond restées ouvertes sur l'Occident, sans frustration et sans ressentiment dans l'imaginaire collectif des Iraniens.

Cela ne signifie pourtant pas que les intellectuels iraniens ont ignoré le colonialisme occidental. Au contraire, l'anti-impérialisme fut bel et bien à l'ordre du jour dans l'esprit de la jeunesse intellectuelle et révolutionnaire de toutes tendances, gauchistes, marxistes léninistes, maoïstes et autres, à la veille de la Révolution islamique. Cependant, la décolonisation et le postcolonialisme ne furent aucunement des faits ressentis et vécus historiquement par des Iraniens, mais des engagements théoriques et intellectuels. Les auteurs franco-iraniens appartiennent à cette génération de la période de post-colonisation, toutefois leurs littératures ne peuvent être classées dans la catégorie « littérature postcoloniale », puisqu'on n'y trouve aucune trace des problématiques liées à ce contexte historique. Le « modèle » français laisse donc ses empreintes dans le système iranien dès le début du siècle, et cela à différents niveaux. C'est ce « bagage » qui est donc emporté dans l'imaginaire des auteurs iraniens intégrant la France, et reflété indirectement dans leurs œuvres.

2.2 L'image de la France, politique de l'incorporation

Officiellement, l'Iran ne fait pas partie des pays francophones ; pourtant la langue et la culture françaises bénéficient d'un prestige particulier dans ce pays. Durant la période de la colonisation, la France adopta en Iran une politique pacifiste orientée vers l'enseignement et l'introduction de la langue et de la culture françaises. Langue et culture furent, dès le début de leur introduction, associées à l'idée de prestige, de progrès et de la pensée des Lumières dans l'esprit de l'élite intellectuelle iranienne. Les termes *Farang* (issu du mot *Franc*) et *Farangui* (substantif ou adjectif) indiquent l'image globale désignant : « le pays où vivaient les chrétiens ».

Dans le roman *Adieu Ménilmontant*, le narrateur évoque ses souvenirs d'enfance où il rêvait en regardant des photos de l'Occident dans un appareil ambulant (*Shahreh Farangue*) dans les rues : « Un homme, portant sur son dos un objet qui ressemblait à un château, criait : "C'est Shahreh Farangue", ce qui peut se traduire ainsi : "C'est la ville de l'Occident". »²⁴⁵ Il y a eu donc très tôt un « fantasme » exotique et une idéalisation orientale de l'Occident et particulièrement de la France, et cela jusqu'à nos jours. On peut observer, sur la photographie, la

²⁴⁴ Cf. Renan/ Gobineau.

²⁴⁵ Erfan, 2005, 10.

passion avec laquelle les hommes regardaient les images venues de l'Europe dans cet appareil (figure 1)²⁴⁶. Pourtant, pour l'élite intellectuelle, il s'agit seulement d'un modèle de référence éloigné et toutes les notions de base qui fondent la modernité, la culture française et occidentale (l'humanisme, la démocratie et la laïcité) restaient étrangers alors que le taux de l'analphabétisme était de 80% dans les zones rurales. Cependant, on peut admettre l'engouement pour l'apprentissage de la langue française, symbole de civilisation moderne dans le cadre scolaire. Si le modèle culturel français faisait l'objet d'admiration et de curiosité pour les monarques, la structure politique et laïque devint une alternative de changements lors de la Révolution constitutionnelle de 1906.



Figure 1 : Téhéran, fin 1940

On peut observer trois grandes lignes d'intérêt pour la France et la langue française :

1. Un modèle de prestige pour la monarchie en vue d'une modernisation technique (et scientifique).
2. Un modèle géopolitique occidental à assimiler afin d'accroître son pouvoir d'autonomie face aux ingérences étrangères.
3. Un modèle intellectuel de progrès vers la modernité et la laïcité, contre le pouvoir ecclésiastique et l'obscurantisme.

Or, il existe une réelle différence entre l'évolution de la modernité socioculturelle en France et son « importation » en Iran : c'est l'échec du dynamisme critique, intrinsèque de la pensée moderne, face aux pouvoirs politiques des gouvernements. Avec l'échec de la Constitution de 1906, c'est en réalité la pensée critique sociale qui s'étouffe rapidement en Iran, puisque la modernité de l'idée des intellectuels révolutionnaires était précisément l'établissement d'une démocratie parlementaire. C'est-à-dire au fond, de conférer aux institutions civiles l'auto-nomie nécessaire à leurs gestions par rapport à la religion et à l'État. Or, cela ne vit jamais le jour et le parlement n'a jamais pu atteindre son rôle de garant de la démocratisation de la société. Il y a donc une absence de relation entre l'idée de l'apprentissage linguistique et technique (la modernisation) et les mœurs (la modernité). En Iran, la langue française fut donc plus librement introduite sans un réel approfondissement de la culture moderne.

2.3 La langue française des auteurs

Parmi les auteurs de notre corpus, tous issus de familles iraniennes, aucun n'a

²⁴⁶ *Iranian Student's Tourism&Travelling Agency* (ISTTA.ir), <<http://www.istta.ir/mainscroll.aspx?ID=115>>.

grandi dans une famille francophone ou bilingue. Seule Tajadod a étudié au fameux lycée français *Razi*, avant d'arriver en France à l'âge de dix-sept ans. L'auteur dit à ce propos : « À l'époque du Chah, dans les lycées français, on apprenait tout en français, sauf la littérature et l'Histoire de l'Iran. Je dis toujours qu'on était "programmé" pour qu'après le Bac, on vienne à Paris pour intégrer les universités, faire nos études, et ensuite intégrer rapidement l'Iran. »²⁴⁷

Pour d'autres auteurs comme Ghassemi, Nadji-Ghazvini et Chafiq, l'image et le prestige de la France furent aussi très forts, mais à travers la littérature. D'origine familiale diverse, souvent plus populaire, la plupart des auteurs franco-iraniens des années soixante-dix n'avaient point de maîtrise spécifique du français ou de l'anglais.

Pour certains auteurs, la France est plus une référence culturelle qu'un pays idéalisé. La maîtrise de la langue française varie donc d'un auteur à l'autre en fonction de l'âge d'arrivée en France en détermine le degré de la motivation ainsi que le choix d'écrire directement en français ou pas. Des auteurs qui écrivent directement dans un français parfaitement maîtrisé ont en effet fait une grande partie de leurs études en France. C'est le cas des auteurs comme Tajadod, Fariba Hachtroudi ou de Satrapi. La littérature franco-persane en général n'aborde pas directement la thématique de l'apprentissage de la langue ; cependant Satrapi et Hachtroudi sont de rares auteurs à avoir traité cette phase dans certains passages de leurs œuvres respectives, *Persepolis* et *J'ai épousé Johnny à Notre-dame-de-Sion*. D'autres plus âgés, issus de la vague d'exil des années 1980, écrivent en persan et traduisent ensuite leur œuvre en français. C'est le cas de Taraghi, Nadji-Ghazvini, Ghassemi et Meskoob chez qui l'hybridité linguistique est donc moins sensible.

Par ailleurs, nous assistons à une nouvelle étape dans le rapport avec la langue française au cours de ces dernières années. Les auteurs Rahimi et Chafiq qui sont à l'origine persanophones et ont appris le français durant leur exil, procèdent à des essais d'écriture directe en français. Rahimi explique cette tentative par une nécessité interne et naturelle de vouloir raconter sans passer par « l'autocensure » de la langue maternelle. Chafiq, elle aussi, explique ce choix linguistique par une « nécessité qui s'est imposée d'elle-même » et dit « avoir ressenti cela naturellement » pour cette narration²⁴⁸. S'agissant du choix de la langue de l'écriture, le cas de Djavann est également intéressant, car arrivée tardivement (par rapport aux autres auteurs) en France en 1993, elle choisit dès le début d'écrire directement en français. Elle apprend donc très rapidement la langue du pays d'accueil. Les raisons de ce choix sont visibles dans *Comment peut-on être Français* ou *Je viens d'ailleurs* qui illustrent clairement l'envie d'une « assimilation culturelle » rapide. En effet, l'auteur rejette consciemment toute association avec les nouvelles mœurs iraniennes du régime islamique. Elle fait également partie de la jeune génération ayant connu la répression post-révolutionnaire et qui, sans connaître la France, l'ont idéalisée.

²⁴⁷ Entretien privé, 8 janvier 2012, Paris.

²⁴⁸ Entretien privé.

Le désir de la représentation de soi et de sa culture devient graduellement concret avec la maîtrise du français. Ceux ou celles qui ont une maîtrise linguistique ont réussi à percer le cadre de l'hexagone et à atteindre une notoriété plus ou moins internationale. C'est le cas de Satrapi et Rahimi qui, en gagnant une renommée internationale, réalisent l'adaptation cinématographique de leur œuvre. Les romans de Tajadod sont également traduits dans différentes langues. D'autre part, le fait que certaines œuvres soient traduites du persan réduit considérablement la chance d'une reconnaissance internationale (car considérées comme littérature « étrangère » en France) bien que la version persane de certaines œuvres, comme *Harmonie nocturne* de Ghassemi ou les œuvres de Taraghi ou de Meskoob, soit très connue en Iran. Cette hétérogénéité linguistique et la maîtrise plus ou moins partielle du français dépendent donc d'une part du parcours de chaque auteur, de son appartenance sociale en Iran et du degré de son intégration en France.

2.4 La littérature, une voie de dialogue

Pour ce qui regarde la traduction, la dimension poétique inhérente à la tradition persane constitue une sérieuse difficulté. De plus, le roman, les nouvelles et la bande dessinée, comme genres modernes, parviennent plus efficacement à « transmettre » des références socio-culturelles tout en s'adaptant à l'esprit de leur époque²⁴⁹. Le roman se manifeste comme l'écriture des virtualités, un genre total intégrant tous les autres genres. Il semble donc que, parmi les domaines artistiques en général, celui qui rend la communication entre deux cultures étrangères le plus directement et explicitement possible, est sans doute la littérature romanesque. D'une part, sa capacité à toucher un large public, d'autre part, sa forme plus facilement commercialisable en constituent les raisons principales.

Le choix de la modernité, qui se fait dans le contexte social et le cadre démocratique en France, semble se concrétiser dans le choix du genre même du roman et de nouvelles transmettant plus clairement le discours de l'auteur. En effet, eu égard aux théories bakhtiniennes, ces genres liés à la tradition moderne occidentale de l'écriture et de la pensée laïque, sont de par leur structure et nature internes plus particulièrement adaptés à l'expression critique des franco-persans. Le maniement linguistique des expressions et des concepts, le plurilinguisme et le dialogisme romanesque permettent aux auteurs de construire leur « discours » transculturel propre. C'est pourquoi, considérant le « dialogue » franco-persan, c'est le domaine de la prose romanesque qui a su échafauder un niveau communicationnel et interculturel équivalent des autres littératures.

Pourtant, nous verrons qu'il existe d'autres raisons essentielles liées au choix et au développement du genre romanesque en exil. En effet, une relation étroite lie les propriétés internes de la prose à la dimension sociale et au « dialogue interculturel ». Selon Bakhtine, le roman, grâce à ses caractéristiques « dialogique » et « polyphonique », établit un « dialogue » entre l'artiste, le lecteur

²⁴⁹ L'exemple de la BD *Persepolis* de Satrapi est évocateur avec 175 000 exemplaires vendus en France lors de sa sortie <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/persepolis-m-satrapi/>>.

et la société (le monde de la confrontation des discours). S'agissant de la littérature franco-persane, l'on se penchera sur la nature de ce dialogue. Quelles « notes » ces auteurs apportent-ils au tumulte du multiculturalisme de la société d'accueil ? Le dialogue et l'échange culturel avec la société d'accueil ne sont pas toujours aisés, mais le désir d'écrire en français est en soi un signe d'hybridation identitaire et culturelle chez ceux qui veulent se libérer des contraintes de la langue maternelle véhiculant un mode de pensée de façon inconsciente.

3. Du métissage ou de l'hybridité

3.1 Hybridité, une vision évolutive

Le métissage des cultures n'est pas un phénomène nouveau, mais c'est principalement au cours des trois dernières décennies et dans le cadre de la promotion de l'interculturalisme que des spécialistes travaillent de façon interdisciplinaire sur ce concept. Dans le domaine littéraire, on procède à l'établissement des connexions entre phénomènes et relations de plus en plus complexes dans des sociétés cosmopolites, postmodernes et pluriculturelles²⁵⁰.

D'un point de vue sociologique et anthropologique, le « tissage » interculturel des sociétés pluriethniques occasionne la création d'un nouveau métissage culturel. L'hybridité identitaire est un mouvement sensiblement reflété à travers des créations artistiques. Elle apparaît même plus particulièrement « comme un trait caractéristique de la littérature migrante [...] », selon la philologue française Carmen Mata Barreiro²⁵¹. Bien que certains chercheurs de *Modern Cultural Studies* aient introduit des distinctions subtiles dans la notion d'hybridité et de métissage, nous conviendrons que « [...] du point de vue sémantique, l'idée de changement ou de processus de croisement inhérente au concept de "métissage" est présente dans le substantif "hybridation" [...] »²⁵² Nous les considérerons donc comme synonymes dans notre travail, tout en essayant d'en montrer les nuances avec le concept de transculturalité. La notion de l'hybridation est définie par Bhabha comme : « Un site de négociation politique, un site de la construction du symbolique, la construction du sens – qui non seulement déplace les termes de la négociation, mais permet d'inaugurer une interaction ou un dialogisme dominant/dominé. »²⁵³ Il en émerge l'idée que l'hybride enclenche une interaction

²⁵⁰ Afef Benessaïeh fait référence aux travaux de Nestor Garcia Canclini, Edouard Glissant et de Patrick Chamoiseau pour « [...] l'hybridation croissante des identités culturelles à l'ère de la globalisation [...] la créolisation du monde comme rencontre créative des univers culturels ». Benessaïeh, « Après Bouchard Taylor : multiculturalisme, interculturalisme et transculturalisme au Québec », (Téléuniversité (TELUQ) 31 mars 2011).

²⁵¹ Mata Barreiro, 2012, 67.

²⁵² Dans l'ouvrage *Le Métissage*, François Laplatine et Nouss [Alexis] revendiquent "la pensée métisse comme pensée de la transformation" (70) D'après eux, la pensée métisse est "une pensée de la tension, [...] une pensée résolument temporelle" (71), et c'est cette "dimension temporelle qui distingue le métissage d'autres formes de mélange, telles le mixte et l'hybride, qui peuvent être saisies statistiquement" (102). (2012, 67).

²⁵³ Moura, 2007, 168.

où les participants ne sont plus, et ne peuvent prétendre (ou représenter) des « blocs monolithiques » identitaires et culturels. L'hybridation relève donc forcément du dynamisme « dialogique » entre deux ou plusieurs entités antithétiques mais recomposées.

Or, l'hybridité culturelle est également le phénomène qui se produit à la suite de la juxtaposition « accidentelle » de deux cultures étrangères, dans un contexte comme l'exil par exemple. Mais dans ce cas, le choc culturel et émotionnel est ressenti par l'individu qui se trouve confronté à une culture dominante. Il nous faut d'abord regarder cette notion de plus près en essayant ensuite de la considérer dans son lien avec les œuvres franco-persanes. Nous partons des repères définitionnels proposés par Budor et Geerts, dans l'article : « Les enjeux d'un concept »²⁵⁴ : « Il est apparu qu'il convenait à l'évidence de distinguer le processus (*l'hybridation*) du résultat (*l'hybride*) et de la qualité (*l'hybridité*) [...] »

À l'image de la musique hybride, comme la *World music*, le discours social d'une société pluriethnique et moderne comme la France promeut le dialogue interculturel et la mixité sociale, ce qui n'est pas sans supposer certains problèmes. Car la question du mélange culturel nous renvoie à celle de l'identité : « Notre identité et notre culture doivent donc être envisagées sous des modalités dialogiques et paradoxales qui relèvent du métissage » soutient le Guadeloupéen Chamoiseau²⁵⁵. L'idée du paradoxe et du dialogisme se trouvent ainsi au centre de ce qui définit le métissage ou l'hybridité. Le paradoxe se trouve en effet dans les conflits qu'engendre la juxtaposition de la mosaïque multiculturelle, tandis que le dialogisme occasionne au contraire la convergence qui tend vers l'interculturalisme et l'hybridité socioculturels. Trois facteurs de base nous permettent d'envisager l'hybridité sociale et identitaire dans laquelle les auteurs franco-persans se voient évoluer : d'abord, aucune culture n'est en soi « pure », et par conséquent l'idée et la conception d'un processus d'hybridation continue est légitime. Ensuite, s'agissant des sociétés modernes, la réalité pluriculturelle et mosaïque forme en effet le cadre concret de cette réalité spatio-temporelle. Enfin, nous relevons une évolution de la pensée autocritique, des représentations et des paradigmes socioculturels occidentaux mêmes, qui amplifie le discours pluriel et encourage les créations de cet ordre.

La pluriculturalité sociale du pays d'accueil complexifie la question identitaire pour l'auteur en tant qu'« étranger ». C'est dans l'effort de « retrouver » son statut social déstabilisé en exil, qu'en fait il le reconstruit dans un processus paradoxal de « rejet » et « d'attraction » envers autrui et sa culture. L'hybridation, et l'hybridité comme caractère, propriété et situation possible, se trouvent avant tout dans l'entre-deux des pôles culturels en opposition. Or, s'il y a une dimension « paradoxale » dans le processus du métissage, il existe également ce paramètre « dialogique » qui peut assurer contre les dangers des dérives et des conflits. C'est ce que souligne Chamoiseau dans sa vision du métissage lorsqu'il évoque la pensée

²⁵⁴ Budor et Geerts, 2004, 12.

²⁵⁵ Paterson, 1993, 44-47.

et l'œuvre d'Édouard Glissant et d'autres intellectuels martiniquais. Car, au fond, l'important c'est la prise de conscience du *caractère dialogique* de l'hybridation, comme l'unique voie possible contre des confrontations, des paradoxes ou une acculturation. Une hybridation consciente est ce que l'on retrouve dans l'idée du dialogue interculturel, et également dans le domaine de la création littéraire. Cette attitude responsable du dialogisme dans la créativité est un dynamisme intellectuel, car elle seule permet d'accélérer le processus de déploiement constructif en exil. Cette dimension nous replace dans notre contexte de la recherche du transculturalisme chez les auteurs franco-iraniens en tant que catégorie particulière. Il nous faut maintenant considérer l'hybridité et le processus de l'hybridation chez cette catégorie.

3.2 Les catégories hybrides franco-persanes

Des analyses sur l'évolution de la littérature d'exil vers la littérature franco-persane, en correspondance avec les changements sociaux du pays d'accueil, sont très rares voire inexistantes. Nous assistons toutefois à l'émergence d'un intérêt croissant pour ces créations au cours des dix dernières années. Les précieux travaux théoriques et analytiques de Christophe Balaÿ avaient déjà ouvert la voie. Or, il s'agit surtout d'analyses littéraires ciblées sur la « mémoire » ou de la « littérature d'exil » et par conséquent les perspectives analytiques de l'hybridation et du transculturalisme sont moins directement visées. Aussi y a-t-il de plus en plus de recherches sur différents genres d'écritures en exil, dans une approche sociologique orientée vers la question de la « mémoire » et du « témoignage » de différentes catégories d'Iraniens²⁵⁶. Eu égard à ces critères et analyses, nous observons trois caractéristiques principales de l'hybridation de l'écriture, qui marquent « l'entrée » sociale et créative de l'auteur dans l'interculturalisme. Ce sont : 1/ L'absence de nostalgie mélan-colique. 2/ La construction et l'entrée dans le dialogue avec les Français (et autrui). 3/ L'absence de dénonciation directe de la politique du régime islamiste iranien.

Notre analyse des œuvres vise à tracer leur évolution depuis leur apparition, en interférence avec la société d'accueil. Nous tentons de définir des orientations à caractère non exhaustif de l'hybridation qui illustreraient au mieux cette transformation. Les œuvres et les témoignages individuels et intimes des exilés iraniens (cf. Vahabi) montrent que parallèlement à l'hybridité linguistique (expressions, termes, concepts et le plurilinguisme), on retrouve chez les auteurs des énoncés hybrides du point de vue technique narrative et la vision (auto)critique. C'est sur ces trois axes que se jouent différents agencements d'hybridation stylistique et technique. Soulignons le fait que ces orientations ne sont pas exclusives et peuvent se trouver de façon combinée ou isolée dans une œuvre :

1. La présence plus marquante d'auto-ironie et d'humour.
2. La critique plus subtile de la culture traditionnelle et des paradigmes

²⁵⁶ Vahabi, 2008, 202.

islamiques (qui existait dès les premiers écrits mais de façon très engagée et parfois dans l'esprit militantiste).

3. La poésie (comme intertextualité et esthétique narratologique), et l'inspiration de l'oralité des contes orientaux.

Dans le tableau suivant, nous répartissons de façon très globale les œuvres selon la primauté de leur orientation hybride :

Orientations dans l'hybridation	Auteurs	Œuvres
Auto-ironie et humour	Nahal Tajadod Reza Ghassemi Marjan Satrapi	<i>Passeport à l'iranienne</i> <i>Harmonie nocturne</i> <i>Persépolis</i>
Critique culturelle, traditionnelle et religieuse	Goli Taraghi Chahla Chafiq	<i>La Maison de Shemiran</i> <i>Chemin & Brouillard</i>
Style poétique et narratologique	Firouz Nadji-Gazvini Ali Erfan Atiq Rahimi Shahrokh Meskoob	<i>Neige sur Téhéran</i> <i>Adieu Ménilmontant</i> <i>Syngué sabour</i> <i>Partir, rester, revenir</i>

Les œuvres sélectionnées de Rahimi, Nadji-Ghazvini, Meskoob et Satrapi expriment en fait deux orientations de façon parallèle. Car si pour Rahimi et Nadji-Ghazvini, la dimension critique de l'islam et de l'idéologie islamique est fort présente, l'exploration du style narratif et de la vision poétique est également privilégiée (pour le premier l'influence du cinéma et pour l'autre de la poésie). Ensuite, un classement catégoriel de l'œuvre de Meskoob reste difficile puisque, la première nouvelle « Chronique du voyageur » est pleinement ancrée dans son expression du multiculturalisme social appartenant typiquement à la « littérature d'exil » (donc pas transculturelle), tandis que les deux autres nouvelles évoluent clairement vers le transculturalisme critique avec des explorations narratologiques et stylistiques hybrides. Ainsi, bien que la critique culturelle soit présente, ces nouvelles créent d'autres formes hybridations poétiques et stylistiques. Il en est de même pour le recueil de Chafiq dont les nouvelles évoluent en traversant les trois phases socioculturelles : du multiculturalisme, interculturalisme et le transculturalisme littéraire.

Le schéma tient d'abord compte d'une seule œuvre comme exemple relevant de la catégorie d'hybride ou ayant des caractéristiques transculturelles. Or, dans d'autres œuvres des auteurs, on peut également trouver (à différent niveau et intensité) des orientations vers l'une ou l'autre de celles évoquées ci-dessus. Cette classification des auteurs et leurs créations n'est donc pas définitive et exclusive ; et bien que des orientations hybrides variées apparaissent de façon hétérogène dans la plupart des œuvres, il existe des traits plus marqués du regard chez chaque auteur qui évoluent vers un transculturalisme dans ses formes les plus aboutis (c'est-à-dire aussi bien du point de vue de la technique de l'écriture que du discours de fond). L'irrégularité dans l'activité de l'écriture, son espacement et sa

discontinuité font que l'on trouve par exemple dans un même recueil une écriture parfois plus « proche » de l'une que de l'autre orientation, plus marquée par telle ou telle autre phase sociale de façon plus ou moins accomplie. Globalement, ce schéma évolutif de l'hybridation de l'écriture dépend du dynamisme de métissage identitaire et intellectuel de l'auteur même, ce qui est difficilement mesurable et imprévisible. Les tentatives de traduction, le dévoilement culturel, l'abandon du militantisme politique direct, le jeu du langage et de la langue par mixtion, sont plus approfondis et convaincants d'une œuvre à l'autre dans l'évolution des « phases » d'exil.

Avec l'évolution des sociétés vers l'interculturalité, la littérature migrante semble être plus impliquée dans l'expérience de l'hybride. La caractéristique du texte hybride (comme l'écriture franco-persane) est de faire intervenir différents facteurs socioculturels et phénomènes linguistiques dans l'espace de la diégèse. L'hybridation introduit une « rupture d'isotopie » dans le texte pour reprendre le terme de Piotr Salwa²⁵⁷, c'est-à-dire une césure dans « l'ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit [...] en lui ajoutant d'autres contenus [ce qui] en entortillerait et enrichirait le parcours. »²⁵⁸ L'hybride entraîne donc nécessairement l'idée d'une « rupture » en même temps qu'un ajout. C'est-à-dire au fond un choix conscient de la sélection et de la composition des éléments en provenance de deux cultures et langues différentes.

En littérature moderne, le multilinguisme et des procédés polyphoniques constituent une nouvelle forme de « rupture », souvent teintée de critique. Pour la littérature franco-persane qui apparaît après les années quatre-vingt, le métissage culturel et technique français marque cette rupture/recomposition avec les normes culturelles et littéraires iraniennes. Il s'agit surtout d'un espace où « le goût de la variété ou de la transgression » comme la légèreté, l'humour ou l'ironie viennent « casser » l'idée monolithique du pur et de l'authentique. Cette idée est basée selon Budor sur « la croyance en une frontière incontestable distinguant une "vérité", pour ainsi dire sacrée, d'un "faux" tout aussi tranché. Or la pensée moderne n'a plus aucune certitude de cet ordre. »²⁵⁹ Aussi, la littérature franco-persane retrouve parfois ses marques de noblesse dans le postmodernisme (qui n'a pas non plus de certitude à l'égard des « vérités » des métadiscours) tout en gardant et véhiculant certaines spécificités esthétiques, techniques et culturelles persanes. Certains auteurs (comme Ghassemi, Satrapi ou Tajadod) sont plus marqués par la postmodernité de leur temps, et l'hybridité de leurs personnages et leurs visions du monde soulignent cette sensibilité.

Sur le plan de l'écriture, nous partons de la définition de l'hybridité romanesque proposée par Bakhtine et qui semble appropriée au contexte et aux conditions de l'énonciation des auteurs franco-iraniens : « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux

²⁵⁷ Salwa, 2004.

²⁵⁸ Ibid., p.53.

²⁵⁹ Budor, 2004, 14-15.

(syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques. »²⁶⁰ Si selon Budor « l'hybridité relève moins de la question des "genres" que de la question des "genres du discours" »²⁶¹ on pourrait se demander quel est le genre de discours hybride franco-persan ? Dans quel sens évolue l'hybridité du discours littéraire des auteurs dans leur dimension commune ?

3.3 L'hybridation et l'activité critique

L'hybridité socioculturelle d'une société (ou d'un individu) est à la mesure du degré de la prise de conscience d'elle-même. Le métissage n'est donc envisageable que lorsqu'il existe la possibilité d'une activité critique libre de la pensée et du langage, car il y a un lien étroit entre celle-ci, l'autocritique et le processus de l'hybridation. S'agissant de la catégorie d'auteur franco-persan, ce dynamisme trouve sa source dans une nouvelle vision du monde et discours intellectuel. Le métissage identitaire et culturel conscient de lui-même, lié à la question de la modernité, la démocratie et la pensée laïque, est visible dans les créations littéraires et à travers la critique des éléments socioculturels antagoniques.

Il nous faut bien souligner l'importance de l'impact du contexte de l'exil en France dans la possibilité et la formation même du regard critique moderniste et du processus de l'hybridation. Ces paramètres influencent inéluctablement le texte tout en participant activement à l'échafaudage du discours transculturel de l'œuvre. On peut donc affirmer avec certitude que pour les auteurs, l'hybridité, comme phénomène littéraire caractéristique de la société contemporaine, est étroitement liée à ces deux dimensions : la créativité et la société. Naturellement les auteurs franco-persans n'ont pas une « mission stratégique » d'hybridité sociale ou littéraire, car leur but est avant tout de créer. C'est pourquoi les textes de notre corpus ont cette qualité d'hybridation littéraire basée directement sur l'expérience personnelle des auteurs. Globalement, la « critique » iranienne (dans la dichotomie modernité/traditionalisme) est fondée sur la posture socioculturelle comparative entre l'Orient et l'Occident à travers la littérature.

En tant que phénomène culturel caractéristique de la société contemporaine, on se demande ce qui « déclenche » la possibilité de l'hybridation. Comment le langage littéraire hybride devient-il un outil critique de sa propre structure socioculturelle ? C'est au fond la perspective moderne et laïque de la raison et du raisonnement de la culture occidentale qui attise l'intérêt des Iraniens. Historiquement, on retrouve cette inspiration dans le même mouvement de réforme critique du bahaïsme et ensuite lors de la Révolution constitutionnelle. Même si les Iraniens n'ont pas su concrètement institutionnaliser la modernité et la réforme socioculturelle en Iran, les germes et l'empreinte de cet éveil sont restés à jamais gravés dans leur mémoire. Le centre névralgique du discours des auteurs franco-

²⁶⁰ Ibid., 1978, p.125-126.

²⁶¹ Cf.note 237.

iraniens, dans leur rapport global à la société d'origine, vise d'abord le pouvoir de la gouvernance et l'alternative de la laïcité. La critique du sacré comme gouvernance illégitime, et le projet de la laïcisation de la société iranienne par des intellectuels se sont vus confrontés à des racines religieuses nouées au traditionalisme bien trop profondément ancrées dans la mentalité du peuple. La réforme institutionnelle manquée, l'effort de l'intégration des valeurs laïques par Reza chah furent aussi voués à l'échec.

Or, c'est en exil que naît une nouvelle réforme de pensée critique et hybride qui se met en place chez les auteurs franco-persans. C'est dans cet espace que la perspective d'autocritique se reconstruit dans la pensée de l'intelligentsia. En effet, s'il existe fatalement une distance spatiale du pays natal pour l'individu, une seconde distance émotionnelle et culturelle vient suppléer la première. Pour les auteurs, la distance prise par rapport au pays d'origine a un impact profond sur la langue en tant qu'instrument véhiculant une vision du monde nouvelle, un mode de représentation transculturel. La critique passe chez Rahimi et Tajadod, par la langue/le langage et des expressions véhiculant automatiquement des codes comportementaux.

Cette conscience critique de la culture propre doit également s'adapter à son nouvel espace pluriculturel et (post)moderne. Nous verrons plus en détail comment cette distance linguistique passe d'abord par l'expression d'un « je » autofictionnel psychologiquement plus complexe. Chez Rahimi, c'est la femme protagoniste qui accède à une autre réalité de soi par la parole tandis que Tajadod met en perspective toute une culture islamique postrévolutionnaire fourmillant de polyphonie humoristique. Enfin, l'activité critique, qui trouve son essence dans la compréhension des agencements culturels, stimulée avec l'exil. La critique s'applique ainsi à la culture propre au cours de l'assimilation de la culture occidentale ; c'est-à-dire orientée vers ses propres racines avec plus de clarté, dans une narration plus adaptée au cadre « postmoderne » de la vie.

3.4 La fin des « métarécits »²⁶² islamiques

Nous abordons la question de la critique des traditions et des superstitions islamiques dans une perspective littéraire, mais aussi à travers l'opposition unanime des auteurs contre la théocratie postrévolutionnaire. Ensuite, la question historique et politique de la laïcité apparue avec l'idée de la modernité en Iran, nous intéresse comme phénomène socioculturel et non à titre individuel des auteurs. Nous n'envisageons pas non plus de spéculer directement sur la croyance intime des auteurs²⁶³. Nous construisons donc dans ce travail notre propre interprétation de la critique islamique à travers notre lecture des œuvres.

²⁶² Dans le sens des théories postmodernes lyotardiennes.

²⁶³ Rappelons simplement que l'apostasie à l'égard de l'islam est punie de mort et l'athéisme n'est pas toléré en Iran, par conséquent tout Iranien (qui officiellement n'appartient pas à une minorité autre) est par définition et définitivement musulman au yeux des autorités de la République islamique.

La critique de l'islam et de l'islamisme des auteurs iraniens est historiquement fondée sur la pensée laïque introduite par leurs prédécesseurs du début du siècle. Cette vision s'est ensuite forgée et confirmée dans leur esprit pendant près de trois décennies de vie en France et devient selon nous une critique postmoderne des « métarécits » islamiques dans les écrits.

Il est entendu qu'afin de pouvoir « rentrer » dans la postmodernité, il faut avoir « connu » la « modernité » qui a principalement acculé le traditionalisme et la religion dans le cadre des lois laïques. Or, la quête identitaire et culturelle qui préoccupe l'intelligentsia iranienne en France est justement celle qui cherche des raisons profondes d'avoir manqué le « rendez-vous » avec la modernité lors de la période constitutionnelle. La réflexion qui s'impose alors, et qui nous semble également couvrir le questionnement de fond de la littérature franco-persane, est que l'échec de la « greffe » de la modernité et de l'esprit laïc à la société iranienne n'est peut-être pas sans lien (culturel, sociopolitique et religieux) avec l'avènement de l'islamisme en 1979. Bien que les auteurs soient propulsés dans l'univers postmoderne de la France de ces années, cette problématique de fond semble rester active dans les esprits (cela est compréhensible du fait que l'exil est directement lié à la question de la théocratie en Iran). Question qui est en même temps nourrie par l'ère et la condition postmoderne du savoir, ce qui met en place un regard autocritique et hybride du point de vue référentiel chez les auteurs.

Mais qu'en est-il de ces « métarécits » lorsque les auteurs franco-persans les évoquent dans leur récits ? Si des « métarécits » sont des schémas narratifs totalisants visant à expliquer les croyances humaines, la pensée islamique iranienne a les siens propres. « Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable »²⁶⁴, affirmait Lyotard. Si bien que le processus de l'exil et la nostalgie tissent inmanquablement des liens avec l'Histoire et le « devoir de mémoire » chez les auteurs, qui sont d'un côté troublés par leurs propres « métarécits » socioculturels et religieux et de l'autre inspirés par le « métarécit » occidental de la modernité (fin des métarécits, hétérogénéité, fragmentation identitaire, etc.). De plus, n'ayant jamais concrètement vécu la modernité²⁶⁵ en Iran (ni collectivement ni individuellement), le retour critique sur les métarécits se reflète ensuite à travers les œuvres littéraires.

L'un des auteurs ayant exploré le postmodernisme est Ghassemi, dans son roman *Harmonie nocturne*. Cette caractéristique du roman se reflète d'abord par le biais du monde et de la vision surréaliste, onirique et ironique des épisodes de vie d'un exilé iranien à Paris. L'ambiance des chambres de bonnes dans le grand immeuble, le caractère biscornu du narrateur et ses contacts au cœur de Paris avec d'autres exilés et des Français du quartier soulignent le multiculturalisme et la perception typique des premières années de l'exil. Or, du point de vue littéraire et du style de l'écriture, le roman (écrit et publié beaucoup plus tard en 2001) explore

²⁶⁴ Lyotard, 1979, 8.

²⁶⁵ Il s'agit essentiellement de ce paramètre : « Dans la société moderne, la science doit venir remplacer la religion "usée jusqu'à la corde" pour définir les buts de vie. » (Lyotard, 25, note 38).

l'univers postmoderne et le transculturalisme puisque le regard du héros-narrateur n'est pas « typiquement » iranien mais reflète largement des références cinématographiques et littéraires occidentales et françaises. Pourtant, malgré ces références, le narrateur est profondément hanté par les « métarécits » de la pensée iranienne.

On peut dire que « l'exorcisme » des métarécits superstitieux et religieux du personnage passe par son expression humoristique et ironique. Technique d'écriture qui en soi caractérise la parodie et le pastiche postmoderne d'une situation à l'origine profondément mélancolique. Les superstitions islamiques hantent l'esprit du héros-narrateur qui a un caractère particulièrement instable et une identité fragmentaire, en proie à toute une panoplie de « délires » psychologiques. Mais le « discours » démystifiant et critique des grands récits religieux se fait d'une manière subtile et souvent ironique. L'auteur met en scène des monstres et des êtres surnaturels directement issus de la croyance islamique comme les djinns, anges de la mort, personnages providentiels, etc. Des dogmes qui constituent le fondement des métarécits socioculturels pullulent dans les méandres psychiques de l'exilé et le tourmentent avec des sentiments de culpabilité et de frustration, avec des accès de paranoïa et de peur. La vision du monde perturbée du narrateur à cause du poids d'une culture traditionaliste, superstitieuse et séculaire se combine ingénieusement avec des références du monde et du savoir occidentaux modernes, rationnels et clairvoyants, pour créer un discours transculturel au style postmoderne. Le postmodernisme (auto)ironique du style de la narration et des protagonistes du roman, constituent les « outils » utilisés par Ghassemi pour toucher ses lecteurs français et iraniens. L'univers iranien se mêle donc profondément à celui de la France. De la sorte, malgré la « légèreté » humoristique introduite par le langage post-moderne, le lecteur français ressent le poids des traditions sur le destin tragique du personnage. Par le contraste des deux mondes qui se mêlent et se juxtaposent, le lecteur comprend également l'intérêt « critique » au sujet des « métarécits » socioculturels et religieux. L'histoire et le destin infortuné du narrateur tracent en soi et dénoncent métaphoriquement l'Histoire du pays natal qui a sombré dans l'islamisme (même si l'événement n'est mentionné qu'une seule fois au cours du récit).

C'est donc pour la première fois que les œuvres franco-persanes racontent, par le biais littéraire et à travers l'angle « culturel », le danger et l'impact des « métarécits » islamiques qui forgent l'inconscient collectif des iraniens. La critique est de la sorte dirigée vers *l'intérieur* – c'est-à-dire visant ces paramètres qui engendrent l'identité et la temporalité socioculturelle de l'individu –, et ne se limite pas au niveau de la surface politique comme cela était souvent le cas de la « littérature d'exil » des débuts. Aussi, la question de la responsabilité du « moi » individuel face à la collectivité et l'Histoire se pose pour la première fois grâce à l'évolution de l'écriture de ces auteurs et la construction transculturelle du discours. C'est en réalité pour la première fois que les Iraniens observent effectivement leur propre culture à travers les lunettes de la culture et de la créativité occidentales.

Voici quelques exemples qui font partie intégrante des croyances islamiques populaires encore en vogue dans la société iranienne. Dans la petite « planète accidentée » du narrateur exilé, ce dernier est hanté par les figures de *Nakir* et *Monkar*. Ce sont deux anges, figures du *Jugement* dans la première nuit du tombeau, qui rentrent en dialogue avec le narrateur. Ils lui tendent un document écrit :

- C'est votre écriture ?
 - C'est vous qui savez ; moi, sans mes lunettes je ne peux pas lire.
 - Je vais vous le lire moi-même.
- Une lueur d'espoir se fit en moi : ils ne savaient donc pas tout ! En cas de besoin, je pourrai leur dissimuler certaines choses !
- Comme vous le savez, leur dis-je, j'ai pris la plume un certain temps. Et puis, ayant échoué en ce domaine comme en beaucoup d'autres ...
 - Ne tergiversez pas ! Cette note est de vous ?
 - Oui, c'est exact.
 - Vous confirmez que ces notes concernent un livre intitulé « Harmonie nocturne (pour ensemble de bois) » que vous avez fait publier sous un pseudonyme ?
 - C'est faux. Ce livre n'a jamais été publié.
 - C'est la même réponse que vous faites dans ce livre ! dit Acolyte-Latetal.
 - Vous avez posé la même question ! rétorquai-je.²⁶⁶

D'un point de vue politique, accusation, jugement, peur, menace, dissimulation, etc., représentent ici tous les ingrédients parodiques et reconnaissables d'un interrogatoire digne des autorités et des institutions (comme la prison) de l'Iran²⁶⁷. Même si le narrateur n'a pas de passé politique, il représente la figure de l'intelligentsia exilée poursuivie par l'ombre des autorités. En même temps l'auteur porte clairement un regard (auto)critique et ironique sur les superstitions séculaires contemporaines, en personnifiant les anges inquisiteurs dans un dialogue plutôt humoristique. Il y a là donc comme une allégorie de l'incarnation de la religion dans l'univers politique mais surtout son impact dans l'inconscient du narrateur traumatisé.

Par ailleurs, l'auteur évoque une autre croyance superstitieuse à savoir le sens du « martyr » et « l'au-delà » fortement répandu dans la croyance islamique populaire. Le protagoniste, à l'esprit torturé et la conscience moins que tranquille, se voit démunir par son indécision dans ses relations émotionnelles avec sa colocataire Ranâ :

Le sens du martyr et de la persécution – deux traits ô combien iraniens ! – n'a jamais permis, tout au long de l'histoire, de résoudre à temps les questions susceptibles d'être réglées par une simple gifle ; nous laissons ces questions nous échauffer les sangs jusqu'à l'incandescence et l'incendie généralisé et, toujours sans rien régler, atteindre le stade où même une tuerie ne les résout pas. Et moi, digne produit de notre histoire au point, en cet instant, de ne faire qu'un avec elle, de prendre, martyr persécuté, le journal et de lâcher

²⁶⁶ Ibid., p.38, 39, 40.

²⁶⁷ Voir, entre autres, des analyses et des témoignages : *The Inescapable Escape* (Mohajer, 2008), et *Sociologie d'une mémoire déchirée* (Vahabi, 2008), ou *Le Nouvel Homme islamiste. La prison politique en Iran* (Chafiq, 2002).

après un coup d'œil à la page cinéma : – Il est près de dix heures. Il y a un cinéma dans les environs ; en se pressant un peu, on arrivera pour la dernière séance.²⁶⁸

L'auteur souligne un lien direct, mais implicite, entre les émotions intimes du narrateur iranien et les paramètres socioculturels collectifs. Ce dernier se voit ironiquement comme un « digne produit » de son Histoire, sa culture et ses codes sociaux, puisque ce sont ces facteurs communs qui lui dictent son attitude relationnelle et intime dans ses moindres détails. L'auto-ironie met en perspective la conscience critique du narrateur envers lui-même, car ce n'est pas son individualité, ses pensées personnelles et son choix qui le font agir. L'usage de « nous » et « les Iraniens » montrent la parabole du « discours » de l'auteur transcendant le cas du narrateur, pour viser une dimension culturelle plus profonde. L'ironie se trouve également dans le fait que le narrateur s'attribue le rôle du plus faible face à la gente féminine (comme stéréotype de faiblesse) en s'auto-victimisant tout en renvoyant parallèlement au « culte du martyr » comme autre paradigme culturel et typique de l'islam duodécimain. La réaction qui suit ce « discours » est proportionnellement décalée, et contribue à l'humour postmoderne et au caractère grotesque du narrateur, et constitue une chute de la tension.

L'approche ironique et humoristique des dogmes et des croyances religieuses dans le contexte romanesque procède en réalité à la « déterritorialisation » des métarécits du domaine du sacré, et à leur conférer une nouvelle place au cœur du contexte romanesque. En effet, cela résulte avant tout du regard culturellement hybride et critique de l'auteur qui revisite les imageries séculaires toujours actives dans l'inconscient collectif musulman, pour créer son discours transculturel. Évoquer des dogmes sacrés de la culture islamique dans le contexte romanesque et postmoderne génère un discours « ludique » et cependant « engagé » de l'auteur, mettant en perspective l'élément d'un métarécit. Il ne s'agit pas d'un engagement politique mais surtout culturel. En effet, avec le temps en s'associant aux autres traditions, ces croyances se projettent dans les mentalités et le comportement, se conjuguent à la vie ordinaire des individus, brouillant toujours plus les frontières entre le surnaturel et la réalité rationnelle. Car le surnaturel est la base de l'ésotérisme faisant partie des fondements des croyances chiites ; cependant avec le temps, la politique s'est approprié ces « outils » du pouvoir.

La « connexion » avec l'au-delà pourrait exister dans d'autres cultures et de tout temps, cependant sa fonctionnalité effective, sa légitimité et ses frontières dénotent en Iran la force de ces métarécits. D'autres auteurs comme Taraghi ont également évoqué ces croyances et des êtres comme le djinn, qui se trouvent à l'origine dans le Coran²⁶⁹, mais n'ont cessé de partager la réalité quotidienne des croyants par leur omniprésence dans les esprits. Ce n'est donc pas par pure fantaisie que les auteurs franco-persans reviennent systématiquement sur ces croyances. Rahimi, Erfan, et Taraghi évoquent cela dans leurs œuvres. Par exemple, la petite fille du roman *La maison de Shemiran* raconte :

²⁶⁸ Ibid., p.93-94.

²⁶⁹ « 14. Il créa l'homme d'argile sonnante comme la poterie; 15. et il créa les djinns de la flamme d'un feu sans fumée. ». Coran, sourate Ar-Rahman (*Le très Miséricordieux*).

La porte du garage et celle de la cave sont toujours fermées à clef et Touba khanoum raconte, elle l'a vu de ses propres yeux, que plusieurs djinns aux pieds de boucs et deux ou trois jolis petits elfes jouent dans la cave...Une fois la nuit tombée, des bruits bizarres me parviennent, il me semble que les ombres étranges se meuvent entre les arbres et tout mon corps se glace d'effroi.²⁷⁰

Il ne s'agit pas d'un être fantaisiste sortant de l'imagination de l'enfant, mais des croyances populaires et religieuses, glissant vers la superstition pour toute une grande partie du peuple, avant de participer à la vie réelle. L'ingérence de ces crédulités dans le domaine social entraîne naturellement une scission avec l'usage de la raison et dédouane l'individu de sa responsabilité et son éthique. C'est ce que relève Erfan dans ses nouvelles et notamment *Bibi* où il oppose explicitement la raison des Lumières françaises à la superstition des personnages. Le personnage du fils converti à l'islam agresse sa mère bahaï mourante : « – Mère ! Je t'interdis de dire dans ma maison que l'Imam caché est déjà venu sur terre ! »²⁷¹ Même si les pays islamiques ont chacun leurs propres cultures, les métarécits religieux créent un lien dans la communauté des croyants.

Si les métarécits orientent le mode de pensée, et conditionnent la vision du monde des individus dès l'enfance selon certains penseurs (notamment à travers le langage et la doxa)²⁷², dès lors, en s'attaquant à leurs propres métarécits, les auteurs franco-persans procèdent à la « déconstruction » épistémique (au sens derridien) d'une pente importante de leur culture et leur identité. Car selon la définition de Derrida, la déconstruction est effectivement le principe de démonter et ensuite démontrer le *mécanisme interne* du phénomène par lequel nous pensons.

La postmodernité qui marque la fin des métarécits dans les sociétés modernes, voit en réalité se confronter les métarécits modernes à d'autres « métadiscours » venus d'ailleurs. Si à la fin des années soixante-dix, les théoriciens postmodernes constataient la fin des métarécits en Occident, c'est que du point de vue sociologique, ces sociétés n'avaient pas encore tout à fait développé le multiculturalisme. Or, avec le multiculturalisme des années quatre-vingt-dix, ces sociétés plurielles comme la France ont découvert d'autres « métarécits » en leur sein. Aussi, on constate peut-être parfois un peu trop rapidement la fin de la postmodernité et des métarécits. Force est de constater que dans une société pluriculturelle, des métarécits ethniques sont pareillement multiples, et que le schéma occidental de l'histoire et de la culture n'est pas forcément suivi comme « modèle » par les minorités²⁷³. La position qui transparait chez les auteurs franco-persans c'est la déconstruction des mécanismes de leurs propres métarécits combinée avec une individuation et une subjectivité élaborées.

²⁷⁰ Ibid., 44-45.

²⁷¹ Erfan, 2000, 19.

²⁷² « Dès avant sa naissance, et ne serait-ce que par le nom qu'on lui donne, l'enfant humain est déjà placé en référent de l'histoire que raconte son entourage et par rapport à laquelle il aura plus tard à se déplacer. » (Lyotard, 1979, 32).

²⁷³ Saïd proposait la « vision laïque » et « humaniste » pour « renouer avec la pratique d'un discours mondial » (Saïd, 2003).

Une approche esthétique hybride qui souligne la contiguïté d'un « je » narrateur autofictionnel unissant l'expérience de l'auteur dans son milieu social.

3.5 De l'autobiographie à l'autofiction

S'agissant de la littérature iranienne d'exil en général, les catégorisations systématiques sont rares. Dans sa classification, Vahabi distingue principalement cinq catégories de textes concernant l'exil iranien dans le monde :

1. Les témoignages [divisés eux-mêmes en trois sous-catégories] :
 - 1.1. Témoignages directs.
 - 1.2. Les romans réalistes.
 - 1.3. Autobiographie engagée.
 - 1.4. Prémisses d'une construction scientifique.
2. La production scientifique officielle.
3. Les ouvrages de grande diffusion.
4. Les cahiers de biographie des exécutés.
5. L'art en exil.

Notre corpus à nous est essentiellement composé de romans et de nouvelles qui mettent en scène des thèmes en lien avec l'exil, en tant qu'expérience vécue. Ce qui apparaît d'après ce schéma est que l'auteur place le type de romans et de nouvelles choisis dans le cadre de notre recherche, sous le dénominateur « romans réalistes », dans la catégorie du « témoignage »²⁷⁴

Dans la perspective sociologique, le caractère autobiographique des récits semble donc plus important que leur portée littéraire. En effet, s'inspirant directement de l'expérience de l'exil, de la traversée des frontières ou d'autres thématiques, ces récits expriment des expériences qui sont pour la plupart réellement vécues et clairement revendiquées par les auteurs mêmes. D'où leur aspect autobiographique et à juste titre leur l'intérêt social. Cependant, leur caractère créatif et fictif est tributaire d'autres dimensions, plus psychologiques, métaphoriques ou hybrides, ce qui les différencie de l'autobiographie. De plus les œuvres ne se limitent pas uniquement à leur dimension réaliste et historico-politique. Nous pensons donc que malgré l'important intérêt sociologique et l'inspiration très directe et visible de la réalité vécue, ces paramètres ne font pas de ces œuvres des autobiographies.

Le « je » narrateur évolue dans des univers composés d'éléments imaginés et fictifs ; pourtant des questions psychologiques et des problématiques identitaires lient étroitement le personnage principal ou le narrateur à l'expérience réelle des auteurs, à leur vie et passé, les lieux, la famille, le processus de l'évolution en exil, la reconstruction identitaire, etc. Ces aspects documentaires sont souvent confirmés dans des entretiens et sont mêmes revendiqués car les écrits sont soutenus par un

²⁷⁴ Notons également que le sociologue place les créations littéraires de Djavann dans la catégorie « ouvrage de grande diffusion », « subjectif » et « commercial ».

discours marquant leur condition et l'engagement (auto)critique. Cependant, génériquement il ne s'agit pas d'œuvres autobiographiques à proprement parler, c'est-à-dire que cette seule dimension n'orchestre pas toute l'œuvre et se place en arrière-plan.

Si selon le dictionnaire l'autobiographie signifie : « Biographie d'un auteur faite par lui-même »²⁷⁵, le type du langage employé et le style des récits offrent des dimensions autrement plus artistiques et imaginaires qu'une simple narration des faits historiques ou politiques. Il y a donc une cohésion simultanée d'éléments autobiographiques et fictionnels. Si, pour baliser les spécificités génériques, le spécialiste de l'autobiographie Philippe Lejeune définit un « pacte autobiographique » (1975) par : « l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture »²⁷⁶, alors *Passeport à l'iranienne* de Tajadod doit être considéré comme telle. Car il y a bien correspondance entre l'auteur, le narrateur et le personnage : tous renvoient à Nahal Tajadod ; et pourtant, la page de titre porte la mention : « roman » (qui suppose comprendre des personnages fictifs). Il y a donc une volonté de brouiller les pistes qui relève selon nous de l'esprit du jeu et d'espièglerie digne des créateurs de fiction ; puis l'auteur affirme dans son entretien à propos de son récit : « ce qui paraît invraisemblable est vrai, et ce qui paraît vrai est imaginé ». Un pacte assez « contradictoire » et complexe finalement, mais qui ouvre peut-être une piste au lecteur afin de scruter plus loin, au niveau du « discours » interne de l'œuvre, les raisons de ce fait. C'est que le topique du récit même évoque la dualité « schizophrénique » profonde de la société iranienne postrévolutionnaire, la population, les mœurs, les personnages et même chez la narratrice Nahal, qui se voit adopter un comportement « double » dans la société tout en entendant une « petite voix » intérieure²⁷⁷. Donc finalement l'auteur veut dire par son affirmation que la réalité quotidienne est aussi incroyable que pourrait l'être une fiction. Si les pistes du « roman » et du « récit réel de voyage » sont brouillées, c'est parce que la réalité est ainsi perçue par l'auteur même. Roman, récits autobiographiques ou fictionnels, sont là des genres qui peuvent se superposer dans l'écriture romanesque ; c'est aussi le cas dans la plupart des écrits franco-persans.

Serge Doubrovsky forge le mot « autofiction » en 1977 dans ces termes : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. »²⁷⁸ Le personnage autofictionnel est l'entité qui « fait » et « vit » l'aventure. S'agissant des créations franco-persanes, d'un côté le symbolisme, les imageries, la poétique ou la dimension allégorique des narrations sont si présents, qu'ils amplifient vigoureusement le côté fictionnel, et de l'autre côté le « je » fictionnel renoue des liens très étroits avec la dimension (auto)biographique et sociale. Cela étant, sans aucune intention de classer de façon exhaustive et définitive la littérature franco-

²⁷⁵ *Le Petit Robert*, 1972.

²⁷⁶ Lejeune, 1996, 26.

²⁷⁷ On traitera de la question de la schizophrénie dans une analyse de la troisième partie.

²⁷⁸ Doubrovsky, 1977 (Quatrième de couverture).

persane dans cette catégorie, nous employons le terme « autofiction » pour qualifier la narration de soi observée dans la plupart de ces œuvres. Elles expriment indubitablement une mémoire fondée sur l'expérience réelle des auteurs tout en gardant un intérêt majeur pour d'autres éléments créatifs et esthétiques comme la narratologie et la stylistique romanesque.

Or, l'autofiction de ces œuvres a ses propres caractéristiques nouées étroitement à l'histoire de chaque auteur exilé. Autrement dit, elle est essentiellement le reflet du contexte créatif entre l'historique et l'allégorique. Ce n'est pas non plus un hasard si l'apparition du terme même correspond précisément à cette période de l'exil des années quatre-vingts.

À cette époque, on n'évoque pas encore la littérature « franco-persane », mais plutôt les auteurs iraniens échafaudant peu à peu une « littérature de l'exil » tout en étant sensibles à cette entreprise qui constitue selon Philippe Forest « un prolongement de la modernité littéraire. »²⁷⁹ Cependant, souligne A. Genon, « le retour du "je" n'est pas sur le même mode que le je pré-romantique de Rousseau ou le je lyrique du XIXe siècle »²⁸⁰, mais correspond directement à sa situation socioculturelle multiculturelle et postmoderne. C'est dans le contexte postmoderne, que quelques traits marquants de l'autofictionnalité du « je » franco-persan se dessinent :

1. (Auto)ironie, de « soi » mais aussi de la double culture iranienne et française.
2. La critique des « métarécits » de la pensée et de la croyance des Iraniens.
3. L'hybridation au niveau social et identitaire de l'auteur, mais aussi celui de la technique de l'écriture.

La forme de l'auto-ironie et l'humour du « je » narrateur font partie intégrante du regard postmoderne. Il y a la volonté de reconstruction identitaire depuis l'exil en France qui s'inspire, du point de vue psychologique, de cette double culture tout en prenant cette distance nécessaire à la construction inter-/transculturelle. Les œuvres de Satrapi, Tajadod et Ghassemi sont de ce point de vue représentatives. Comme le souligne Satrapi dans des entretiens, elle évoque le « témoignage », et ajoute : « pour moi, faire un livre c'est avant tout avoir du recul. »²⁸¹ Le « recul » de l'artiste représente indubitablement cet espace de création qui sépare l'autobiographie, comme un témoignage « pur » et objectif, de la fiction comme invention, subjectivité et imaginaire propres à l'auteur. Cette distance d'(auto)observation et de « détachement » crée l'humour et l'auto-ironie du narrateur autofictionnel puisqu'il (elle) devient spectateur de soi dans un contexte « étrange ». Alors, dans la plupart des œuvres franco-persanes, le « je » narrateur est ambigu. La première personne puise toute sa force dans le lien qui relie son « cordon ombilical » à l'auteur, lui-même ayant une identité postmoderne

²⁷⁹ Genon, 2011.

²⁸⁰ Genon, 2013, 226.

²⁸¹ « Portrait d'été » Entretien réalisé par Sophie Torlotin, le 6 août 2005 pour la radio RFI. <<http://mapage.noos.fr/marjane.persepolis/paroles/portraitrfi.html>>.

et fragmentaire eu égard à l'exil et ses problèmes. Cela est surtout le cas chez Taraghi, Satrapi et Tajadod qui reviennent plus amplement sur des épisodes de leur vie, tout en veillant à travailler la part de créativité romanesque. Ce qui donne la forte impression que l'auteur/narrateur s'observe lui-même, avec une distance voulue et, en partie, à travers des critères nouveaux. Une distance temporelle certes, mais également identitaire. Le « je » change donc tout le temps ; il est entre deux dimensions culturelles et identitaires qui évoluent avec son temps et le cadre social de la vie de son auteur.

Il y a aussi l'omniprésence d'un regard (auto)critique (qui se fait souvent au détriment du héros-narrateur même) vis-à-vis de l'impact des superstitions et de la religion dans la société. Le « je » autofictionnel devient soit un agent intermédiaire et « victime » des « métarécits » (comme chez Ghassemi ou Erfan)²⁸², soit un sujet tiraillé entre deux mondes : moderne et traditionnel (Tajadod, Satrapi, Nadji-Ghaznavi). Comme le souligne l'auteur et psychanalyste française Marie Darieussecq : l'autofiction est un genre hybride en soi puisque il se présente « à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction. »²⁸³ Même si le « je » narratif dans une œuvre comme *Passeport à l'iranienne* ou *Partir, rester, Revenir* conserve les initiales de l'auteur, il n'est pas pour autant l'auteur. C'est un « je » fictionnel, une « image » de l'auteur, car il ne détient pas toujours le même discours dans le dialogisme qu'il établit avec le lecteur (et les autres personnages). On peut distinguer effectivement par exemple celui de l'auteur extra-diégétique par rapport à celui du narrateur comme personnage dialogique. Il fait en effet partie de ce jeu d'interaction entre les personnages divers participant à la construction de la trame narrative de l'histoire. Donc le « je » narratif est en soi une inspiration hybride de l'auteur/narrateur, qui « subit » le même type de traitement (ironique par exemple chez Tajadod ; d'où l'auto-ironie) dans le contexte du récit. En fait, le « je » autofictionnel rentre dans un va-et-vient entre l'auteur et son narrateur qui finalement lui-même évolue entre deux perceptions socioculturelles.

De plus, dans la perspective de l'autofiction, c'est principalement le rôle du lecteur en tant que récepteur qui détermine la part fictionnelle ou biographique de l'œuvre. Il est vrai que pour un lecteur français non averti, le contexte sociopolitique complexe et méconnu de l'Iran paraît si surréel (voire surréaliste s'agissant des superstitions courantes) et comique qu'il le considérerait comme une fiction plutôt que comme autobiographique. Tandis que le lecteur franco-iranien reconnaîtrait plus aisément la réalité de l'œuvre. Or, pour pouvoir créer ce « je » autofictionnel franco-persan, faut-il encore que l'auteur ait une vision transculturelle assez riche afin de pouvoir illustrer la complexité et les antagonismes d'un narrateur entre deux mondes et deux cultures. Cette hybridité renvoie à son tour au contexte socioculturel de la vie de ce dernier qui pour le coup

²⁸² Le héros narrateur de Ghassemi finit par se réincarner en un chien, tandis que celui d'Erfan est entraîné dans l'univers funeste d'une vieille nazie antisémite.

²⁸³ Dušanić, 2013.

se trouve en France depuis son exil. Contexte qui, de nos jours, est socialement sous le signe de la communication interculturelle et du postmodernisme influant naturellement le regard et l'identité de l'auteur.

Il y a donc ce mouvement et cette interdépendance circulaire entre l'auteur, la société, le lecteur et le narrateur. Mais c'est de ce contexte particulier de l'ère de communication interculturelle dont dépend la fictionnalité d'une œuvre. Cette interdépendance se reflète explicitement dans les propos de Taraghi qui lors de notre entretien, souligne à propos de la relation entre le personnage et elle-même : « Par exemple, je n'ai toujours pas fini et publié *Les histoires de monsieur Alef*, qui vit en exil. Maintenant que je reviens sur les chapitres écrits, je constate que trente années se sont déjà écoulées de l'âge de monsieur *Alef* ! Il va falloir que je le 'rajeunisse' un peu (ajoute-elle avec humour). Mais, les chapitres que j'écris aujourd'hui, ou quand je l'observe, je vois qu'il ne s'agit plus du même monsieur *Alef* d'antan, lorsqu'il enjambât la porte il y a trente ans. Parce qu'en réalité monsieur *Alef*, c'est bien moi-même. »²⁸⁴

L'autofiction franco-persane est ce qui réunit deux univers : l'un plus proche de la fantaisie personnelle, le pastiche et les techniques littéraires et narratologiques, et l'autre qui dessine plus spécifiquement (directement ou en palimpseste) les réalités de l'Iran (l'histoire, l'éducation, la culture, l'exil, etc.). L'emboîtement du privé et du public, du particulier et du général, de l'histoire personnelle et collective crée des dimensions fictives et complexes ouvrant sur d'autres horizons que la simple autobiographie. Ce fond de subjectivité s'ouvre en effet de façon paradoxale et intéressante sur l'universel et le collectif, sans que cela soit toujours prévisible. C'est le cas de Satrapi par exemple qui affirme à propos de son œuvre : « J'utilise mon histoire personnelle pour dire comment cela est arrivé, en assumant complètement ma subjectivité dans l'histoire. À ma grande surprise, beaucoup d'Iraniens se sont retrouvés dans cette histoire. Encore une fois, c'était un hasard ! »²⁸⁵ Or, cela entraîne un regard sur le langage qui exprime l'autofictionnalité d'un « je » fragmenté et qui pourtant parvient à « toucher » un public plus large et universel²⁸⁶. La relation essentielle de l'expression du « je » avec la langue de l'expression, nous pousse à prendre en considération la portée « autobiographique » du récit dans son évolution et dans sa transnationalité identitaire. Puisque les auteurs franco-persans s'adressent d'abord aux lecteurs français, se pose obligatoirement la question du caractère identitaire du « je » qu'ils représentent. Comme le soulignait Derrida : « De tous les points de vue, qui ne sont pas seulement grammaticaux, logiques, philosophiques, on sait bien que le « je » de l'anamnèse dite autobiographique, le *je-me* du *je me rappelle* se produit et se profère différemment selon les langues. Il ne les précède jamais, il n'est donc pas indépendant de la langue en général. »²⁸⁷ Comment le « je » peut-il être autobiographique, si la biographie (l'histoire) à laquelle elle renvoie, est elle-même

²⁸⁴ Entretien privé.

²⁸⁵ Ibid., 2006.

²⁸⁶ Dans ce sens le transculturalisme est une *désindividualisation* du « je » narratif.

²⁸⁷ Derrida, 1996, 54.

constituée de multiples « je ». En effet, la situation de l'exil provoque une fragmentation identitaire (pluriculturelle) du moi.

Au fond, c'est le démarrage d'un dynamisme mutationnel de la perception et finalement du sens que les phénomènes prennent dans leur expression langagière. C'est en d'autres termes le processus de l'hybridation identitaire et puis linguistique qui se met en marche. Ce processus continue évidemment dans l'espace de l'exil en France et s'amplifie avec l'apprentissage de la langue et des paramètres de la culture occidentale.

Le « je » de la langue française (écrit directement ou traduit) est un « je » ontologiquement autre que le « je » de la langue persane. D'abord, sur un point précis qui est par exemple la question des interdictions traditionnelles et de la censure politique en Iran, auxquelles la pensée du créateur a été soumise. Alors dans ce cas, la psychologie et l'identité du « je » enferment en soi tous ces codes et valeurs culturellement (ou politiquement) interdits. L'auteur doit donc d'abord leur faire face lorsqu'il aborde ce « je » qui s'exprime. Or, en exil (et surtout dans la période interculturelle de la société d'accueil), il y a l'opportunité pour l'auteur iranien de s'identifier à d'autres possibilités et redéfinition de soi. Finalement le « je » initial est libre de se reconstruire avec d'autres normes et modèles, et au fond de trouver l'expression littéraire de son plus « proche » moi identitaire. Puisque l'accès à la langue est un accès à *l'étant* dans son devenir dynamique et pluriculturel.

Pour les auteurs iraniens, l'effet de la fragmentation identitaire du moi à la suite de l'interdiction et du bannissement est un fait. Mais c'est justement ce moment qui occasionne la naissance du « je » autofictionnel à travers lequel l'auteur s'observe soi-même et son passé. Ce moment est le début de l'exil en France, dans une situation de non identification/appartenance socioculturelle et linguistique avant la phase interculturelle où tout commence à changer. De surcroît, il y avait au préalable chez les franco-iraniens une incrédulité envers leur culture qui tisse l'étoffe identitaire, ce qui facilite l'ouverture vers l'avant. Une mise en question déjà en marche en Iran et émergeant de l'intérieur. La question est de savoir comment raconter un « je » qui se fragmente en France, dans quelle langue ?

Comme nous l'avons vu précédemment, la simultanéité de l'invention du moi identitaire et de son expression par le « je » se fait chez Taraghi dans l'acte de l'écriture et l'intégration du moment présent. On comprend alors l'émergence vitale et libératrice du « je » autofictionnel, afin de se re-légitimer. Il s'agit d'un « je » autofictionnel qui ontologiquement défend la genèse de l'identité hybride car elle se voit et *se pense dans une autre langue*. Un dynamisme en marche qui dénote des notions essentiellement liés à la transnationalité et à la mixité, un « [...] processus selon lequel des transformations identitaires traditionnellement circonscrites par des frontières politiques et géographiques vont au-delà de frontières nationales pour produire de nouvelles formations identitaires »²⁸⁸, souligne J. M. Paterson.

²⁸⁸ Paterson, 2009, 15.

3.6 Hybridation socioculturelle et littéraire

Si la composition pluriculturelle des sociétés modernes est un fait incontestable, en revanche sa gestion selon l'espace, les traditions et l'histoire des pays concernés varie. Selon la définition encyclopédique du multiculturalisme, la France reflète « l'un des modèles possibles de l'intégration à la communauté politique et nationale des populations immigrées », tout en ayant sa spécificité de « métissage républicain ». Il s'y manifeste le lien entre le discours textuel (la tradition et la culture philologico-philosophiques) intellectuel et critique, et la politique comme le pouvoir et la volonté de gouvernance. Deux forces souvent antagoniques au cours de l'histoire. De nos jours existent deux facteurs déterminants qui fonctionnent en tandem dans l'échafaudage caractéristique du multiculturalisme en France : la tradition assimilationniste²⁸⁹ (considérée par certains comme désuète dans le discours interculturel depuis les années 1970)²⁹⁰ et anti-communautariste²⁹¹, et le principe de la laïcité (introduit pour une grande part à travers la littérature)²⁹².

Or, il est à noter que malgré les difficultés psychologiques et pratiques de l'exil, ces deux déterminants coïncident et s'adaptent particulièrement au mode de vie et à la vision sociopolitique des auteurs iraniens en exil. Les Iraniens n'ont jamais vraiment constitué de communauté (ou l'esprit communautaire) en France au même titre que d'autres minorités (asiatique ou maghrébine). Ils n'adoptent pas de comportement communautariste, même s'il existe des « liens communautaires » pour reprendre le concept de la sociologue Schnapper²⁹³. Ils prennent volontairement et spontanément la voie de l'intégration²⁹⁴, voire même parfois de l'acculturation²⁹⁵ selon Vahabi²⁹⁶. En se basant sur l'expérience concrète d'un groupe, selon le sociologue, cette attitude proviendrait du fait de se sentir non

²⁸⁹ « Lorsque deux cultures sensiblement différentes l'une de l'autre se rencontrent, l'analyse de leurs relations fait apparaître, la plupart du temps, un antagonisme qui produit l'assimilation de la culture dominée présente à la culture dominante. » (Hannoun, 2004, 7).

²⁹⁰ Schnapper, 1991, 32-52.

²⁹¹ Dominique Schnapper définit le terme de « communauté » dans son contexte d'origine américain désignant « [...] des groupes d'individus, partageant une même culture, non pas transportée mais reconstituée en une identité nouvelle à partir de bribes ou de souvenirs [...] » Elle ajoute garder « des réticences à l'égard » de ce terme en parlant de la France. (Schnapper, 1991, 40-41).

²⁹² « Le groupe des jeunes poètes n'invoque plus le dessein de Dieu, il veut ignorer la théologie médiévale des langues. Il se nomme lui-même "la Pléiade", et prétend relever directement de l'antiquité : c'est une façon de pousser à l'extrême un idéal de laïcité, d'indépendance devant l'autorité des hommes d'église. » (Balibar, 1991, 47).

²⁹³ « Les relations interpersonnelles particulières que conservent éventuellement les individus de même origine [...] » (Schnapper, 1991, 50).

²⁹⁴ « Les divers processus par lesquels les immigrés, comme l'ensemble de la population réunie dans une entité nationale, participent à la vie sociale. » (Schnapper, 1991, 49).

²⁹⁵ « [...] l'adaptation nécessaire des rapports culturels à la culture du pays d'accueil des immigrés. [...] à assimiler de plus en plus les valeurs culturelles. » (Jeudy & al. 2008, 7).

²⁹⁶ « D'après notre enquête, le processus d'assimilation commence pour les exilés iraniens après l'assignation de la carte de réfugié politique. Mais la démarche ne s'arrête pas là, elle se poursuit et s'approfondit, c'est-à-dire que l'exilé cherche à renoncer à ses identités et même à ses racines en s'accrochant petit à petit à la culture du pays d'accueil. » (Vahabi, 2008, 181).

« désiré » ; ils se comparent alors aux Français afin de « s’assimiler à l’autre [...] à le rapprocher de soi afin de se convertir à lui, à ses idées, à sa manière [...] » pour que l’autre les considère « semblables à lui ». Nous retrouvons cette attitude dans quelques nouvelles de Chafiq comme « Un entretien de dix minutes » que nous analyserons plus loin. Cependant, cet état de choses est plus nuancé chez les auteurs qui gardent une attache très forte à la culture et à la langue persanes et tentent de transformer cette flexibilité en dialogue. C’est pourquoi, malgré plus d’aisance dans l’intégration ou l’hybridation culturelles, ils revendiquent fermement leur appartenance d’origine²⁹⁷. C’est d’ailleurs ce lien fort à la culture littéraire iranienne qui donne des bases solides de l’hybridation aux auteurs, écartant plus efficacement que leur compatriote les complexes identitaires ou le nationalisme pour mieux assimiler et comprendre la nouvelle culture. Car pour ces intellectuels, l’espace de l’exil favorise plus largement le développement et l’identité individuelle, que toutes les alternatives d’identification communautaire. En effet, ils prennent ainsi plus conscience de leurs choix et de leurs normes culturels.

Ensuite, là où la religion fonctionne comme source de normes morales communes « soudant » les membres d’une communauté, elle se trouve nulle et non avenue chez la catégorie de créateurs qui font le choix d’explorer les valeurs laïques. En effet, l’expérience postrévolutionnaire de la théocratie islamiste détourne vigoureusement les Iraniens de l’idéologie islamique²⁹⁸, source de formation identitaire communautaire. Et pour l’intelligentsia iranienne, la laïcité se révèle être la seule alternative possible et efficace contre l’islamisme, mais aussi le premier pas vers la démocratie. Ce fait « sans précédent dans une société musulmane » est ainsi souligné par le sociologue et philosophe iranien R. Kamrane :

La conséquence la plus importante – et qui peut au premier regard sembler paradoxale – de l’exercice du pouvoir par les mollahs est sans doute, dans le domaine des attitudes religieuses des Iraniens, la manifestation d’un intérêt de plus en plus ouvert et pressant pour la laïcité.²⁹⁹ [...] Si l’on veut éliminer l’islamisme il faut lui demander quelque chose qu’il est incapable de produire. C’est justement la laïcité que le régime islamiste est incapable d’imiter parce que cette imitation lui coûterait la vie. La demande de la laïcité est la seule demande capable de bloquer ce mécanisme d’imitation et de récupération.³⁰⁰

Plus concrètement nous voyons l’impact de la pensée laïque dans les

²⁹⁷ À la question « Après plus de trois décennies d’exil, ressentez-vous plus comme Iranien(ne) ou Français(e) ? », tous les auteurs ont répondu sans hésitation « Iranien(ne) » (Entretiens privés).

²⁹⁸ Selon l’acception du Glossaire du site de l’Académie de Lille : « Idéologie manipulant l’islam en vue d’un projet politique: transformer le système politique et social d’un Etat en faisant de la charia, dont l’interprétation univoque est imposée à l’ensemble de la société, l’unique source du droit. »

Les dossiers du Beffroi, dossier *Enseigner le nouvel ordre mondial*. Site consulté en juin 2011. <<http://www5.ac-lille.fr/~heg/spip.php?article264>>.

²⁹⁹ Kamrane, 2003, 90.

³⁰⁰ Kamrane & Tellier, 2007, 220.

théories et la littérature franco-persane, à deux niveaux critiques : celui de l'islamisme politico-social postrévolutionnaire, mais encore de toute une panoplie de paradigmes inconscients internes à la culture islamique de type éducatif et traditionnel, comme certains concepts, images et imageries, aliénés par des superstitions et une vision du monde traditionnelle. Car bien qu'il n'y ait pas de discours direct en faveur de la laïcité dans les œuvres littéraires, la lecture du corpus laisse clairement apparaître cette vision laïque commune. D'autres auteurs comme Chafiq ou Meskoob se sont explicitement prononcés au sujet de la nécessité de la laïcité et de la modernité dans leurs travaux de recherche ou dans des entretiens³⁰¹.

La nouvelle « Bibi »³⁰² d'Erfan est à ce titre très caractéristique. C'est avec humour et ironie que l'auteur met en scène l'oppression des minorités bahaïs par les musulmans, au sein d'un récit évoquant un conflit familial où l'hypocrisie d'un père et la malhonnêteté d'un petit-fils se font concurrence pour tromper et renier la religion du bahaïsme de la grand-mère mourante. Ils détournent les derniers souhaits de la grand-mère aussi par peur et pour garder leur dignité, face à la répression de la communauté musulmane. Cependant, un discours politique trop prononcé dans une œuvre risquerait d'affaiblir fortement sa qualité littéraire et transculturelle (comme il en va des œuvres de Djavann ou par moments dans *Le trèfle bleu* de Nadji-Ghazvini).

C'est pourquoi l'intrigue des œuvres transculturelles ne cible pas directement et de façon polémiquement engagée la politique du pays natal, mais plus subtilement les mœurs et les traditions socioculturelles comme fondements liés à la culture et à l'islamisme en vigueur. C'est en pénétrant au plus profond des mœurs et des traditions culturelles que les auteurs parviennent à construire une autocritique incluant la responsabilité de tout un chacun, y compris celle d'eux-mêmes. Cela bien sûr à travers le jeu du « je » narrateur autofictionnel. Elles mettent ainsi en avant la créativité avant toute orientation politique visible³⁰³. Des auteurs fondent pour ainsi dire leur discours dans des histoires autofictionnelles purement littéraires qui, combinées aux sources paratextuelles, nous éclairent sur leurs positions et visions critiques (politiques ou religieuses, etc.). C'est ce que nous essayons de montrer au fur et à mesure de l'analyse des œuvres dans la phase interculturelle de leur existence, puis dans l'écriture transculturelle.

L'expérience des auteurs peut enrichir le terrain des débats actuels sur l'interculturalité, le dialogue interculturel et la considération d'autrui. Du point de vue critique, leur discours est d'autant plus significatif qu'il provient d'une perspective intellectuelle (distance du regard) capable donc d'objectiver une

³⁰¹ A ce titre on peut mentionner : Ali Banuazizi en dialogue avec Shahrokh Meskoob, *Sur la politique et la culture*, Khavaran, Paris, 1994. Ou les œuvres sociologiques de Chafiq auxquelles on se référera au cours de notre travail.

³⁰² Erfan, 2000, 15.

³⁰³ Cela ne veut pas dire que le transculturalisme est forcément apolitique, mais l'ampleur de la focalisation, l'émotivité exagérée ou l'analyse sociologique, risquent de donner une dimension trop engagée et orienter catégoriquement l'œuvre vers un autre « genre ». Ce choix d'orientation dépend donc du style littéraire et de la façon de manier le point de vue critique.

expérience réelle. Le point de vue laïc et littéraire sur d'autres versants de l'islam est un phénomène important pour les sociétés multiculturelles puisqu'il permet d'enrichir la connaissance et les débats actuels. En effet, l'un des lieux où un dialogue interculturel peut s'établir au sein de la pluralité est la littérature. L'idée est donc de sortir du cadre des discours politiquement corrects ou idéologisés du communautarisme, et de chercher ou de créer ces « espaces » d'ouverture et de mixtion culturelle, comme espace de réflexion, d'échange et de fusion. Selon l'auteur, ces lieux de culture sont issus du métissage, ou de ce qu'il qualifie d'« entre-deux » culturel. Du point de vue littéraire et textuel, les « discours "étrangers" » et son orientation « dialogique » évoqués par Bakhtine³⁰⁴ rejoignent ces lieux de dialogue dans la littérature franco-persane. Leurs auteurs procèdent en effet à un perspectivisme culturel dont le résultat est l'œuvre, parlant d'elle-même. C'est dans ce sens que les auteurs d'origine étrangère, les exilés et leurs œuvres, jouent un rôle primordial dans cet échange, dans ce dialogue et dans la création interculturelle.

3.7 De la multiculturalité à la postmodernité

Depuis les années quatre-vingts, on observe l'expansion des concepts de postmodernité et de postmodernisme³⁰⁵ pour qualifier une forme de créativité. Selon Lyotard, la postmodernité invoque une nouvelle époque où tout un ensemble de changements de paradigme apparaît, dont les plus importants sont : la fin « des métarécits », c'est-à-dire des grands discours ou des mythes fondateurs de la civilisation occidentale depuis les Lumières, ainsi qu'une vision fragmentaire de l'individu et de la société³⁰⁶ accompagnés d'une fragmentation identitaire. Le discours « postmoderne » lyotardien visant la « condition du savoir » et « la crise des récits » est fortement représentatif des événements sociopolitiques des trente dernières années. Puis, ce discours s'empare progressivement du domaine créatif comme expression culturelle partant de la conception selon laquelle le postmodernisme, comme pensée artistique et vision créative, va au-delà des représentations académiques, structuralistes et normatives qui, dans le cadre du modernisme, défendent une certaine « unité » ou « finalité » de l'art³⁰⁷.

Cette période de remise en question des normes occidentales correspond

³⁰⁴ « L'orientation dialogique du discours parmi les discours « étrangers » (à divers degrés et de diverses manières) lui crée des possibilités littéraires neuves et substantielles, lui donne *l'artisticité de sa prose*, qui trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans le roman. » (Bakhtine, 1978, 99).

³⁰⁵ Nous utilisons le terme dans le cadre de la créativité. Selon le critique et l'historien Charles Jencks, le terme « post-moderne » est apparu d'abord dans le domaine de l'architecture dans un article de Joseph Hudnut (1886-1968). Le concept devient une pensée esthétique allant à l'encontre (ou dans la continuité et le dépassement) de la modernité et du modernisme.

³⁰⁶ Lyotard, 1979, 7.

³⁰⁷ On n'abordera pas ici les théories concernant le « moment » de la naissance du postmodernisme entre la conception outre-Atlantique (remontant aux années 60) et la France (des années 80), ni celles de sa « continuité » ou « rupture » complète avec le modernisme. (Cf. Hassan, *The Dismemberment of*, 1971).

précisément à celle de l'exil des auteurs et intellectuels iraniens qui, sans le savoir, « atterrissent » dans ce cadre. Il semble alors que la postmodernité, en tant que situation socioculturelle d'une époque, ait plus directement influencé les travaux de certains auteurs que le postmodernisme comme théories ou normes esthétiques. Mais, c'est seulement une vingtaine d'années après leur émigration que l'on voit apparaître dans certaines de leurs créations l'influence de cette conception dans leur « style » d'écriture, sans revendication directe de leur part. D'un côté, la composition pluriculturelle, plurilinguiste et hétérogène de la société française, de l'autre la situation de l'exil des auteurs ont contribué à cet effet dans leur littérature. En effet, l'exil entraîne une forme de « désillusion » par rapport aux normes référentielles, et comme le rappelle Paterson : « le postmodernisme désigne un savoir qui remet en question les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques et les systèmes de pensée fondés sur les notions de vérité et d'unicité. »³⁰⁸ Or, en réalité et à l'origine, il ne s'agissait d'aucun « savoir » postmoderne préalable de la part des auteurs iraniens atterrés en France. Mais eux-mêmes en tant qu'exilés (leur situation, expérience et interaction avec la société d'accueil) sont des entités faisant partie de la postmodernité. Il y a donc le reflet de la conscience des auteurs de leur propre situation dans les œuvres. Linda Hutcheon définit le postmodernisme de l'œuvre par le concept de « métafiction historiographique » qu'elle définit dans un sens rejoignant la démarche des franco-persans :

[...] une fiction qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction. L'accent est mis sur l'historiographique — c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel (comme elle a été théorisée par Hayden White, parmi bien d'autres) — et sur métafiction (sur la nature réflexive de l'écriture).³⁰⁹

Ainsi leur propre condition d'existence devient en soi un sujet d'inspiration postmoderne, lorsqu'elle est vue rétrospectivement à travers le prisme de l'humour et de l'ironie. Alors un auteur comme Erfan donne un parfum postmoderne à son roman *Adieu Ménilmontant* en faisant de son narrateur un personnage tâtonnant gauchement dans la voie de l'intégration dans la société multiethnique parisienne. Ou encore l'*Harmonie nocturne* de Ghassemi où le héros-narrateur erre, sans croyance et avec un sens de l'auto-ironie³¹⁰, dans les limbes de son exil au cœur de Paris. Le doute, la fragmentation identitaire et psychologique, le manque d'engagement héroïque et l'ironie sulfureuse du héros narrateur entre autres reflètent le postmodernisme. Ou encore la petite Marjan du *Persepolis* de Satrapi,

³⁰⁸ Paterson, 2009, 11.

³⁰⁹ Entretien avec Linda Hutcheon réalisé par Anne-Claire Le Reste : « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », août 1999.

³¹⁰ L'humour et l'ironie représentent des paramètres importants du transculturalisme et du postmodernisme. Dans ce travail, nous consacrerons une partie au développement plus spécifique de l'ironie et de l'(auto)ironie en se basant sur l'œuvre de Tajadod (*Passeport*) et des théories de Pierre Schoentjes.

ballottée d'une culture et langue à l'autre, vacillant entre différentes identités avec autodérision.

Certains auteurs trouvent donc des formes narratives postmodernes dans un regard rétrospectif, créatif et humoristique sur leur passé au sein du multiculturalisme social des premières années de leur exil. De ce fait, ils parviennent à tisser leurs propres liens transculturels avec la nouvelle culture, en la reflétant au niveau narratologique et à travers des personnages. En effet, si du point de vue sociologique et philosophique des analyses, le multiculturalisme « doit être considéré comme un *moment* d'un processus pouvant aboutir à l'émergence d'une *culture entièrement nouvelle comme produit de leur rencontre* »³¹¹ souligne l'auteur, alors s'agissant de la littérature franco-persane, le postmodernisme est une mise en perspective et une participation importante au dynamisme socioculturel. Les littératures hybrides ont comme particularité la participation à la création des « étapes » sociales (comme le multiculturalisme), puis elles contribuent activement à son dépassement (vers l'interculturalisme) par leur représentation. La dialectique entre la littérature franco-persane et l'évolution sociale devient explicite par la mise en perspective postmoderniste de leur passé multiculturel ; ce qui confirme également l'effectivité de ces « phases » que traversent les auteurs au cours de leur exil.

Réciproquement, la reconstruction identitaire et l'élaboration des paramètres littéraires des auteurs – qui va de pair avec la prise de conscience graduelle de la société française, de sa composition et ses problématiques, – sont le résultat de cette évolution. En effet, l'écriture postmoderne ne se met pas en place dès les années quatre-vingts mais beaucoup plus tard par le regard rétrospectif des auteurs. Car, au départ, le multiculturalisme, au sens de « coexistence de groupes ethniques, religieux, culturels différents dans une même société »³¹² n'est concrètement qu'une juxtaposition culturelle au sein de la société. Une coexistence de différentes communautés sans réelle construction interculturelle et d'échange. De ce fait, les écrits à propos de cette première période de l'exil dessinent aussi cette situation « hermétique » aux contacts et aux échanges culturels avec autrui et la société d'accueil, de sorte qu'un « hiatus culturel » sépare le narrateur de la société française. C'est bien cela qui se reflète dans les œuvres évoquant cette période (comme par exemple la narratrice de *La Maison de Shemiran*, vue dans la première partie, ou le premier volet de la trilogie de Meskoob « Chronique du voyageur »). Il s'agit alors d'un état de « rigidité culturelle »³¹³ où il n'y a pas vraiment de traductions ou d'œuvres publiées en français car la France est considérée avant tout comme une « étape » transitoire³¹⁴. C'est approximativement depuis la fin des

³¹¹ Hannoun, 2004, 31.

³¹² Constant, 2000.

³¹³ Qui s'explique en partie par la rareté des productions littéraires et leur publication disparate en persan, et le fait qu'elles sont pour la plupart orientées dans des voies engagées contre le régime islamique sous forme de pamphlets, poèmes ou d'essais.

³¹⁴ Vahabi parle de « l'illusion des exilés » à propos de l'espoir de changement du régime islamique et le retour au pays. L'illusion qui plus est, est « créée par le pays hôte ». C'est un état de repli communautaire (uniquement dans le cadre des *activités politiques* qui, selon l'auteur, sont

années quatre-vingts que les choses commencent concrètement à évoluer sur le plan social pour les immigrés en France (le flux migratoire, la promiscuité de longue durée avec des cultures étrangères, les changements démographiques de la société et de nouvelles approches socioculturelles à la notion de dominante/dominée).

C'est dans cette période que l'espoir du retour au pays s'assombrit graduellement pour les auteurs iraniens, après une dizaine d'années (approximativement dans les années quatre-vingt-dix), et qu'ils acceptent l'idée de s'inscrire durablement dans la réalité française (avec la naturalisation). On voit aussi l'émergence progressive de la littérature franco-persane avec les œuvres d'Erfan, notamment *Le dernier poète du monde* (1991) ; celles de Taraghi évoquant ses premières années en l'exil passées dans l'attente de la fin de la guerre Iran/Irak (1980-1988) pour rentrer au pays³¹⁵. Sa première publication date de 1986 : *Sommeil d'Hiver*. Et Meskoob écrit le deuxième volet de sa trilogie « Dialogue dans le jardin » (publié en français en 1998)³¹⁶. Puis au début des années 2000, l'on retrouve des orientations littéraires plus en adéquation avec l'esprit du temps. En effet, la vision postmoderne se place parfois dans le champ de la représentation et du discours identitaire (comme un axe central) la démarquant ainsi de la tradition littéraire persane fortement imprégnée par la poésie et la sagesse mystique, ou principalement à caractère social ou historique. L'écriture postmoderne évoque ainsi des identités qui se fondent sur « le double », le « je » comme un « autre »³¹⁷ et le « plurilinguisme » romanesque, amplement développé par Bakhtine dans son lien avec l'évolution sociale. Des facteurs qui concordent finalement avec l'évolution des œuvres littéraires franco-persanes au sein de la société française (partie intégrante de la « polyphonie » littéraire parmi de multiples littératures migrantes).

Après cette période de « deuil » du pays natal et de l'espoir de retour, on observe une amplification de la parodie et de l'auto-ironie chez les personnages. Des identités plutôt fragmentées et incertaines (phénomène dû aux contrastes avec les normes et les valeurs franco-iraniennes) s'exposent et la déstabilisation et le doute gagnent l'espace narratif, avec légèreté et l'esprit d'autocritique. Il n'y a plus de discours politique engagé à l'encontre du « régime des Mollahs » (comme dans la première nouvelle de Meskoob) et la révision de l'histoire personnelle et collective se fait verticalement (en profondeur), dans sa dimension psychologique et personnelle. Les auteurs s'inspirent pleinement de la littérature occidentale et directement ou indirectement de la postmodernité comme fondement d'une narration nouvelle avec une part importante de références cinématographiques et musicales qui émerge dans les œuvres (de Ghassemi ou Satrapi).

Cependant, si selon Lyotard, le postmodernisme annonce la fin des « métarécits », ceux des exilés iraniens restent toujours l'islamisme et la modernité.

prohibées par l'Etat hôte) presque total dans l'espoir du changement et du retour en Iran.

³¹⁵ Entretien privé.

³¹⁶ En persan : *Goftogou dar bagh*, 1992.

³¹⁷ Paterson, 2009, 13-15.

Ces domaines restent encore à explorer par les auteurs qui ont fait « un saut », pour ainsi dire, d'une ère « féodalo-dictatoriale » à celle postmoderne de la société d'accueil, sans avoir jamais réellement vécu ni la modernité ni la démocratie. D'où toute l'ampleur de la problématique reflétée à travers leur littérature qui évolue d'un côté avec la société d'accueil, et de l'autre spéculé sur ses propres paramètres socioculturels et internes et sur son passé. On peut très globalement dire que les auteurs franco-iraniens se retrouvent à la jonction de deux mondes : « moderne » et « postmoderne », plus influencé dans l'ensemble par la modernité³¹⁸. Bien qu'il y ait effectivement des éléments postmodernes (identité fragmentaire, paradoxe, absurdité, surréel, regard perspicace et cynique, (auto)ironie, etc.) la dimension « politique », la quête/l'enquête de soi, et la démystification de la pensée traditionnelle et religieuse confèrent globalement une orientation vers la modernité à cette littérature. Ces métarécits restent donc au cœur de leur discours, bien que leurs expressions et approches changent avec le transculturalisme créatif. Précisons cependant ce qu'ils représentent dans ce cadre littéraire.

4. Interculturalisme et représentation littéraire

4.1 Un dialogue socioculturel malaisé

Edward Saïd dénonçait dans *L'Orientalisme* des catégorisations générales comme « l'Amérique », « l'Occident » ou « l'islam »³¹⁹. Il exposait l'idée que les terribles conflits du monde trouvent leurs sources dans la conception de ces « identités collectives » inventées, au lieu de la considération « des individus qui sont en fait très différents ». Or, la critique de l'auteur restait elle-même globalement ancrée dans une conception binaire du monde fondée sur le rapport de force des Occidentaux en oubliant l'autre versant qui était l'autonomie et le devoir de *l'autoreprésentation* des Orientaux, et non leur victimisation. L'auteur soulignait ainsi le malaise du dialogue interculturel entre « l'Occident » et « l'Orient » dans une critique pourtant unilatérale. En effet, on ne perçoit aucune critique ou réflexion liée à cette dimension perceptive des « orientaux » dans leur relation avec l'Occident.

C'est pourtant dans un tel climat qu'il a eu lieu à Téhéran (1977) l'ultime colloque de dialogue « civilisationnel » à la veille de la révolution³²⁰. Une rencontre entre l'intelligentsia iranienne et française pour tenter de redéfinir une vision commune entre l'Orient et l'Occident. Curieusement, l'idée dominante dans ce « bilan » sur l'état de dialogue inter-civilisationnel fut résumée dans les propos anti-modernistes de Jean Brun s'insurgeant contre la science, la technologie, et

³¹⁸ Même si le postmodernisme est une dimension littéraire intéressante (du point de vue expressif et interactif avec leur temps), il n'est pas pour autant une *condition nécessaire* du transculturalisme littéraire.

³¹⁹ Saïd, 1980, (préface 2003, p. IX).

³²⁰ Centre Iranien pour l'étude des civilisations, *L'impact planétaire de la pensée occidentale rend-il possible un dialogue réel entre les civilisations ?* Colloque international du 20 au 29 octobre 1977 à Téhéran, Paris, Berg International Editeurs, 1979.

affirmant : « L'Occident se trouve atteint d'une cécité spirituelle qui le conduit à croire que les seules sources de lumière sont celles que l'industrie de l'éclairage a mises à sa disposition [...] l'arbre de la connaissance a tué l'arbre de vie. »³²¹

Yves Jaigu clôtura le colloque avec la métaphore de « trésor » qui se trouve au fond dans la culture profonde de chacun et que l'on découvre finalement dans le contact avec l'étranger. C'est donc un profond besoin de la spiritualité et du sacré, opposé à la « technologie » et la science et à la modernité, qui émerge. En résumé : 1/ la modernité occidentale a été éclipsée par le « nihilisme » des occidentaux et par la technologie. 2/ La protection et le retour à une certaine « spiritualité » était nécessaire³²². Or, deux années après cette rencontre interculturelle, l'ironie de l'Histoire s'est montrée bien amère, car avec la révolution, le rêve mystique des intellectuels partait en fumée et la spiritualité montrait son visage en Iran. La rupture postrévolutionnaire avec l'Occident fut alors radicale.

La question du lien entre la spiritualité traditionnelle iranienne et la théocratie reste depuis ouverte. Des éléments comme la vision poético-mystique de *ishrâq* (l'illumination par la sagesse divine) issue de la gnoséologie islamique de la tradition de l'avicennisme et du sohrawardisme (la théosophie orientale) ; ou encore la notion du *Paradis*, et de la *Lumière*, du *Jardin* et de la *Vérité* et de l'*Exil* même, ont été des terrains favorables du développement de l'islamisme. Ce sont ces principes, dont l'origine se trouve dans la gnose islamique, qui se transforment en métarécits (auxquels on croit) utilisés plus tard dans des discours politiques d'un régime islamique. Le problème ce ne sont pas ces concepts et ces mythes en soi, mais leur approche et place prééminente dans la réalité politique et sociale. Ces métarécits, qui (trans)forment une vision du monde, participent activement à la culture traditionnelle (or c'est en exil qu'ils feront l'objet d'une démystification critique moderne par des auteurs franco-persans).

De cette rencontre interculturelle, émerge alors l'idée que l'islamisme est au fond, et à bien des égards, lié aux paradigmes de la spiritualité même. Une spiritualité tant mystifiée et mythifiée à un moment par l'intelligentsia des deux pôles de l'Orient et de l'Occident. C'est en tout cas la vision qui se dégage de l'évolution de la pensée du philosophe Shayegan présidant le colloque à l'époque. Cependant, si l'islamisme a banni une partie du peuple, l'exil a permis aux auteurs de former un nouveau regard sur son mécanisme interne. Le regard rétrospectif de la littérature franco-persane et les analyses socioculturelles montrent à quel point les dogmes religieux institutionnalisés puisent leurs racines dans des paradigmes culturels et la vision du monde iranienne. Sur le plan littéraire cette prise de conscience et distance critique des auteurs par rapport à l'univers poético-mystique, les rapproche aux outils de la modernité que sont la raison et la pensée dans la forme de la prose. C'est en tout cas l'interrogation et « l'enquête » que poursuivent les littérateurs franco-persans, à travers leurs fictions, depuis la France.

³²¹ Ibid., p.15.

³²² « Un dialogue au sens vrai n'est possible qu'entre personnes ayant même aspiration à la même dimension spirituelle. » (Ibid., p.64).

4.2 L'écriture et la société, deux espaces de représentation

L'appropriation de l'image de soi, sa projection et l'échange avec autrui par l'écriture romanesque, se fait avant tout dans une dialectique avec tout le corps social. Dans ce sens, Moura souligne : « la littérature est au moins expression de la société parce qu'à travers elle sont déchiffrables les illusions qu'une société nourrit sur son altérité ».

La spécificité du statut et de la situation socioculturelle et politique des auteurs franco-persans en tant qu'étrangers dans la société française montre dans leur rapport à l'écriture cette nécessité du dialogue, parallèlement à la revendication identitaire et la représentation de soi. Dans le cadre du roman, la représentation d'autrui et de soi prend une forme dialogique qui, au sein de son dynamisme expressif et linguistique, crée le métissage culturel en dépassant le langage et les valeurs spécifiques du pays d'origine. L'écriture progresse donc dans une volonté de redéfinition et de représentation identitaire, dans la cohabitation avec d'autres minorités, au cœur d'une ville cosmopolite comme Paris.

Or, d'un point de vue critique, il faut qu'il y ait au préalable une « idée » représentative de soi pour la transcender ensuite et procéder à sa reconstruction. Pour les auteurs, la prose romanesque offre cet espace adapté à la représentation identitaire, à la quête de soi et de la créativité, et qui établit également un « dialogue » interculturel. Du point de vue littéraire et dans la perspective bakhtinienne, le « dialogisme » de l'écriture romanesque, et aussi la dimension polyphonique du roman, reflètent ce lien social et intrinsèque de la créativité. En effet, le lien entre le langage littéraire et l'espace politique et social est étroit, et comme l'affirmait Bakhtine, un « langage unique » entraîne un « processus de centralisation socio-politique et culturelle », langage que le dialogisme met donc en question³²³ et que les systèmes totalitaires ou dictatoriaux contrôlent. Par contre, on constate que le discours social d'une démocratie comme la France a évolué depuis les années 80, du multiculturalisme vers l'interculturalisme.

Aujourd'hui, l'espace des sociétés multiculturelles est de plus en plus investi par des discours du respect de la pluralité, alors que des oppositions, des hétérogénéités et des différences sociales du multiculturalisme persistent. Le discours social tente de promouvoir le pluralisme social et de contribuer à faire décliner les inégalités sociopolitiques. Dans ce cadre, le domaine des littératures « mineures » joue un rôle prépondérant dans une représentation plus claire de la pluralité, et il contribue à une meilleure compréhension et connaissance d'autrui comme « différent » ou « étranger »³²⁴. Il apporte donc sa contribution à l'harmonisation des conflits socioculturels. Il s'agit bien d'une dialectique sociale et d'un dialogisme littéraire à travers lesquels l'auteur met en corrélation son histoire et son « discours » représentatif. Au fond la société française est un espace pluriculturel et plurilingue à l'image de l'espace romanesque, où l'auteur franco-persan adhère à ces deux paramètres.

³²³ Ibid., p.96.

³²⁴ L'attribution du prix Goncourt en 2008 à Atiq Rahimi est un exemple de cette orientation du discours social.

S'il y a, malgré des résistances et des réticences, une possibilité de mélange ethnique, linguistique et sociale, alors les créations littéraires peuvent être le miroir du cadre social et avoir leur « discours » propre dans le dialogue interculturel. Bien entendu, les franco-persans ne sont pas les seuls à s'être engagés sur le chemin de l'autoreprésentation et de l'auto-détermination par la littérature, puisque d'autres intellectuels et artistes africains, maghrébins notamment, ont déjà ouvert la voie dans le cadre du postcolonialisme. Mais chez les Iraniens, le discours représentatif et littéraire au sein de la société d'accueil est différent. L'image et l'acquisition de la langue française n'ayant pas été problématiques en soi, celles-ci offrent un terrain particulièrement intéressant et inexploré à la réflexion sur la transculturalité dans le cadre de l'écriture hybride.

4.3 Le langage et la représentation

Le changement des canons littéraires qui s'opère en Iran, à la charnière des XIXe et XXe siècles, renforce la place du roman comme genre nouveau³²⁵. Les normes occidentales de la littérature romanesque contribuent aux mutations de paradigmes représentatifs de l'élite. Or, la dichotomie modernité/tradition persiste jusqu'à la rupture par l'exil en France. Dans cette nouvelle phase se pose la question de la culture et de sa transmission par le sujet dans son rapport avec autrui. Il faut dès lors prendre en considération la vision du monde et l'image propre que véhicule l'étranger (sciemment ou pas) dans l'univers culturel nouveau. Mais malgré les difficultés de l'exil, les représentations qui émanent des travaux montrent une ouverture et une pré-disponibilité des auteurs à l'hybridité culturelle.

Cependant, la représentation de l'étranger et de l'hôte demande une prise de conscience profonde des « automatismes » de la pensée et du comportement liés à la langue et aux codes culturels d'origine. Dans le cas de l'écrivain iranien, cela se fait à un double niveau : l'auto-représentation de ce dernier dans le but d'une reconstruction identitaire de soi-même (« l'objectivation » identitaire), puis la *re*-représentation de cette « image » dans une création littéraire « traduite » dans un « langage » accessible aux lecteurs ciblés. Cela occasionne souvent le recours à un « je » autofictionnel, ou à un narrateur « alter ego » de l'auteur. Or, le vaste champ de l'inconscient lié à la langue maternelle intervient dans la représentation identitaire et le « discours » autofictionnel.

La langue joue un rôle clé dans le *traitement* des représentations dans l'inconscient et dans l'esprit de l'individu. Afin de pouvoir appréhender la « réalité » socioculturelle du pays d'accueil, l'auteur/narrateur doit prendre conscience de l'impact et de la présence de la dimension inconsciente du langage et de sa propre culture ; ainsi, il se défera de certains aspects et en utilisera d'autres ; c'est là un aspect important du transculturalisme. Ce phénomène s'active lorsque l'auteur exilé est confronté à sa langue et son bagage culturel « inutilisable ». Aussi, certaines dimensions inconscientes de sa culture et de sa langue se révèlent à la lumière de la langue et de la culture secondes. Plus concrètement, c'est dans le

³²⁵ Balay, 1998, 178.

cadre des traductions d'expressions ou de traditions culturelles que ces dimensions se révèlent à l'étranger. Rappelons également que le processus de l'écriture a un effet « thérapeutique » dans la première période de l'exil (contre l'illusion, la nostalgie et le passéisme). Taraghi, Rahimi et Tajadod sont parmi ces auteurs qui ont exploré cette dimension du langage au sein de leur univers créatif. L'écriture en français (pour ce public) fonctionne comme un outil linguistique qui permet l'introspection et le questionnement identitaire, mais aussi l'hybridation de celle-ci. Aussi, en évoluant dans différentes « phases » socioculturelles et linguistiques de l'exil, à mesure que la perception de l'auteur/narrateur change, s'établit la possibilité d'un dialogue interculturel. L'ouverture à de nouvelles perspectives de l'univers français pousse l'auteur/narrateur dans cette voie.

Le transculturalisme littéraire est donc cette tentative d'élucidation de la dimension psychologique et culturelle intime, dans sa jonction avec des codes d'un univers distinct, afin de créer de nouveaux sens hybrides. L'engagement dans la langue d'autrui illustre cette pré-disponibilité intellectuelle et l'intérêt culturel initial. Taraghi elle-même, issue d'une famille intellectuelle, évoque ses souvenirs de l'enfance dans *La maison de Shemiran*, et raconte par exemple comment des mots anglais prononcés par son père³²⁶ lui procuraient déjà des émotions fortes au sens physique :

Page après page, il apprend par cœur trente mots du dictionnaire d'anglais et Mr Ghazni les lui fait répéter – des mots bizarres, des mots inconnus, venus d'un univers enchanté, aux sonorités étranges, imprégnés d'un parfum nostalgique et ensorcelant, des allusions obscures, des étendues brillantes et colorées, au-delà du monde tribal et des murailles du jardin vert de Shemiran – des mots singuliers, agités, interdits, comme le contact d'une main non familière sur un corps vierge.³²⁷

L'étrange sensualité qu'évoque la narratrice, pour faire allusion à la langue étrangère, bouscule les interdits et éveille les sens pour ouvrir enfin les portes d'un nouveau monde dans son inconscient. « Parfum nostalgique », « imprégner », « allusions obscures » sont autant d'expressions qui montrent l'impact indirect et inconscient des langues et des univers fantasmés. Il s'agit pourtant, pour la jeune fille, d'une imagerie nouvelle qui est au fond une invention de l'esprit et de l'exotisme intellectuel liés directement à la sensualité. On reconnaît l'exemple même de l'idéalisation de la langue et culture occidentales, et l'attrait de la modernité. La langue étrangère reflète directement la culture exotique où la petite narratrice voit le désir et la liberté que ne permet pas sa langue maternelle à cause des codes et des interdits véhicule. Des normes du langage islamique qui emprisonnent et censurent la fillette jusque dans son corps en lui interdisant la sensualité et la liberté, tandis que l'autre langue devient allégoriquement alléchante, sensuelle et émancipatrice, l'invitant à se libérer des automatismes. Ce

³²⁶ « Son père, Lotfollah Taraghi, était avocat mais aussi un homme de lettres qui dirigeait la revue *Taraghi*, dans laquelle écrivaient certains écrivains connus. » (Fakhâriyân, « Goli Taraghi », 2009).

³²⁷ Taraghi, 2003, 178.

rapport à la nouvelle langue est également exprimé par Rahimi qui s'explique : « Si j'avais écrit ce livre en persan, j'aurais adopté un langage pudique et pratiqué l'autocensure. Écrire en français me permet d'entrer vraiment à l'intérieur des personnages, de parler du corps. Écrire dans une autre langue est un plaisir. C'est un peu comme faire l'amour... »³²⁸

Dans son rapport avec l'écriture, l'auteur souligne aussi les limites inconscientes de la langue sur notre pensée. Il évoque « l'autocensure » qui se fait de façon incontrôlée eu égard à une longue tradition d'interdits : « pour moi, ma langue maternelle, le persan, est une langue avec laquelle j'ai connu le monde, j'ai connu mes tabous, j'ai connu mes interdits, mes limites. Donc j'avais une sorte d'autocensure en écrivant en persan. Alors que dans ma langue d'adoption, comme c'est une langue choisie, on a une certaine liberté pour s'exprimer, car il n'y a pas cette autocensure et cette pudeur inconsciente ancrée en nous depuis l'enfance. »³²⁹

Cet « emprisonnement » dans la langue maternelle, l'auteur le transmet à travers son personnage féminin que la situation et le cadre de vie expriment encore mieux. Le poids de la culture islamique, véhiculée à travers la langue, sur l'existence de la femme est explicite. L'absence de l'autorité patriarcale du mari paraplégique, la censure de la pensée et le cadre rigide de la vie ouvrent la voie à l'autonomie de la pensée critique (révoltée même) et la redécouverte de soi (par la conscience et la revendication identitaire) par l'expression langagière (la femme se met à parler continuellement avec le mari). À l'image de l'auteur se libérant des jougs culturels de sa langue maternelle, en basculant dans la langue seconde, « choisie ». Or, pour le personnage, l'accès soudain à la liberté est accompagné d'une angoisse et d'une déstabilisation existentielle³³⁰. La femme afghane se retrouve parfois dans un état de transe à cause de sa situation désastreuse et cette soudaine liberté de parole. Dans ces moments-là, ce sont des incantations étranges et des répétitions interminables de versets et du nom d'Allah qui surgissent du fond de son être :

Elle lance des cris : "Al-Qahhâr", et recommence à égrener le chapelet. Toujours à la même cadence. Elle sort de la pièce. On l'entend : "Al-Qahhâr, Al-Qahhâr..." dans le couloir et ailleurs... "Al-Qahhâr..." s'éloigne. "Al-Qahhâr..." devient faible. "Al..." imperceptible. Disparaît. Quelques instants s'écoulent dans le silence. Puis "Al-Qahhâr" revient résonner contre la fenêtre, dans le couloir, derrière la porte.³³¹

L'obstacle majeur du mari n'étant plus, c'est la réflexion critique qui mûrit chez la femme. Elle parvient à s'écarter de sa perception du monde conditionnée par le poids inconscient de la religion, de la culture et de la tradition. C'est par la répétition de certains termes et expressions de sa langue qu'elle exhibe l'absurdité de leur sens et leur place dans son malheur. Or, cette « émancipation » lui coûtera

³²⁸ Dufay, 2008.

³²⁹ LEMONDE.fr, 2008.

³³⁰ C'est à dire l'angoisse de la liberté et de la révélation de l'essence de la subjectivité (Cf. Sartre, 1943).

³³¹ Rahimi, 2008, 20-21.

la vie. L'expression tragique n'est pourtant pas la seule chez les auteurs franco-persans qui évoquent le rapport à la langue maternelle dans leurs œuvres écrites en français.

Nous voyons comment dans *Passeport à l'iranienne*, Tajadod se focalise à son tour sur des locutions. Elle n'hésite pas à recourir aux tournures et à la répétition des mots renfermant les sensibilités culturelles des Iraniens, afin de les éclairer pour le lecteur d'une autre culture. Par exemple, elle se penche sur le concept de *târof* inexistant en français mais constituant un trait culturel iranien primordial dans les rapports sociaux. Elle explique : « Je sais que *târof* iranien, cette façon de refuser par politesse les choses qu'on désire le plus – dans un dîner, par exemple, on vous propose de vous resservir, et alors que vous en mourez d'envie, vous dites non, non merci et encore non-, a ses limites. »³³² À défaut de pouvoir remonter jusqu'aux origines de cette tradition ancestrale, elle en montre ironiquement l'absurdité de sa fonctionnalité dans une perspective hybride : la traduction directe en français des expressions courantes du *târof* « démystifient » ses codes culturels en introduisant une distance consciente, critique et humoristique. Par exemple, dans l'un des épisodes, voyant l'irritation du chauffeur de taxi *blessé dans son orgueil* (qui est un trait culturel iranien) par le fait de suivre la moto de Sattâr à la recherche d'une adresse, elle propose à ce dernier de suivre à son tour le chauffeur. Ce dernier avale pour ainsi dire sa fierté et son mécontentement avec politesse et lui répond exagérément par *târof* : « Vous disposez de moi. Je suis votre serviteur. C'est moi qui dois vous suivre ». La narratrice ajoute : « Je me sens légère et satisfaite. Une altercation a été évitée et j'ai sauvé la fierté d'un homme »³³³. C'est également par ce procédé de l'écriture et à travers la langue que l'auteur établit un nouveau dialogisme interculturel entre la culture iranienne et française.

5. L'interculturalisme des œuvres, des personnages

L'interculturalisme littéraire est la volonté d'établir un dialogue avec le pays d'accueil. Nous allons regarder de plus près l'interaction littéraire et sociale dans les créations, à travers l'idée sociologique selon laquelle : « [...] au sein d'un corps social pluriculturel, la coexistence des groupes humains différents doit être considérée comme un *moment* d'un processus pouvant aboutir à l'émergence d'une *culture entièrement nouvelle comme produit de leur rencontre*. »³³⁴

Du point de vue littéraire, dans cette phase, « l'étranger » établit des relations plus concrètes avec les Français et la société. Ceci est exprimé à travers l'approche thématique, par les personnages et par le discours interne des œuvres. Par exemple, les lieux d'action et l'espace/temps se situent principalement en France, à Paris et dans ses quartiers ; le temps du récit est également recentré sur le présent. Le travail, la vie quotidienne et professionnelle partagée avec les Français

³³² Tajadod, 2007, 18.

³³³ Ibid., p.85.

³³⁴ Hannoun, 2004, 30-31 (Les italiques sont de l'auteur).

s'ajoutent au dialogue avec autrui. Ensuite, le passage de la phase du multiculturalisme à celle de l'interculturalisme est symboliquement et littérairement représenté par l'idée de deuil. Ce moment crucial permettant la transition entre ces deux « phases » est clairement illustré à la fin de *La maison de Shemiran* lorsque la narratrice sort de la maison de repos à la suite de sa dépression et son immersion totale dans le passé. En effet, le deuil est ce moment de transition entre l'abandon du passé comme présent virtuel, et l'acceptation de l'espace/temps présent du pays d'accueil. Car la douleur n'oriente plus la vie du héros-narrateur bien qu'il s'en souvienne encore.

Quelques nouvelles de Chafiq aussi illustrent bien cette phase, que nous regarderons par la suite. Le lecteur constate par exemple qu'il n'y a plus de problème communicationnel, lié à la langue française en tout cas, puisque le héros-narrateur rentre naturellement en dialogue avec les Français de son entourage. Cependant, un sentiment d'incompréhension culturelle et de « décalage » quant à la vision du monde est parfois relevé. Il ne s'agit pas encore tout à fait d'un métissage socioculturel accompli des personnages, mais d'un lien nouveau entre la conception discordante de « nous » et « eux », comme cela est le cas dans la nouvelle *La maison de Madame Girard* que nous analyserons. Ce lien avec autrui marque cette nouvelle phase d'esprit interculturel dans lequel se concentre également toute l'énergie du discours social eu égard aux nouvelles exigences du monde postmoderne.

Des incompatibilités persistent certes, néanmoins la différence majeure de la phase interculturelle par rapport à la précédente se trouve dans cette absence de « coupure » avec la réalité. Au contraire, à la phase interculturelle de la société (parallèle à son discours social) correspondent la vision et les signes d'une « ouverture » vers autrui par l'établissement du dialogue. Ce qui veut dire la recherche d'un langage commun et d'une langue pour la *transmission* et la traduction des paradigmes culturels. D'un point de vue littéraire aussi, le dialogue interculturel des auteurs se reflète sous le signe du dialogisme romanesque. Contrairement aux sentiments de frustration et de ressentiment reflétés dans le multiculturalisme, la phase de l'interculturalité montre une certaine générosité dans l'exposition de l'intimité, ses démons, hontes et frustrations et qui appelle à l'altruisme. Des mises en cause ou troubles identitaires sont encore présents chez l'auteur exilé, mais l'approche et les références dans le but d'une reconstruction prennent également pour base la culture occidentale. Parfois, les œuvres exhibent cette référence de façon humoristique et postmoderne avec un personnage typique comme celui de Ghassemi dans *Harmonie nocturne* qui expose son identité fragilisée, « multiple » et indécise avec auto-ironie :

Moi, j'étais une ombre incapable d'exister par elle-même. Du coup, je devais en permanence prendre appui sur la personnalité d'un tiers. Je n'avais pour ce faire que l'embarras du choix. Je devenais tantôt Max von Sidow, tantôt Gérard Philipe, tantôt Jean-Paul Sartre, tantôt Dostoïevski, tantôt aussi John Cassavetes.³³⁵

³³⁵ Ghassemi, 2001, 84.

On voit clairement ici que les références identitaires s'écartent de celles du pays natal et se redéfinissent à travers des références occidentales (ici provenant du cinéma) plutôt qu'iraniennes. Cela, malgré l'attachement profond à l'Iran et le fait de se sentir « Iranien » (revendiqué lors des entretiens). En réalité, il s'agit d'une reconnaissance identitaire dans l'art et la modernité plutôt que purement nationale.

Dans la nouvelle intitulée « Un entretien de dix minutes », Chafiq met également en scène une iranienne recevant une vendeuse française de porcelaines de Limoges chez elle un beau matin. Cette dernière s'applique à lui vendre une assiette coûteuse de 300 francs avec un discours et des arguments pour le moins « nationalistes ». L'assiette en porcelaine représente symboliquement la « culture » française et la vendeuse « blonde » essaie de vendre les mérites de l'art national à l'Iranienne (fraîchement naturalisée Française) et de stimuler ses sentiments patriotiques au sujet du « patrimoine national » : « Je vais prendre quelques minutes de votre temps pour discuter avec vous de l'amour de la patrie et de la nécessité de préserver le patrimoine national », dit-elle. Mais ici l'intérêt financier se place visiblement « au-dessus » d'un vrai discours nationaliste. Il semble que le multiculturalisme des sociétés (post)modernes, associé aux lois de l'économie du marché, n'ait laissé finalement que quelques réminiscences des grands métarécits nationalistes tels que « l'amour de la patrie ».

La situation tourne au burlesque (et à l'ironie) lorsque l'Iranienne essaie de cacher son angoisse et se soucie de l'image « correcte » qu'elle pense devoir véhiculer en tant que personne digne d'être en France. Les interrogations de la jeune vendeuse, son discours « patriotique » préparée afin de vendre l'assiette en porcelaine excitent la paranoïa de l'Iranienne qui perçoit cela comme un « test » lié à sa naturalisation : « Une idée lui traversa l'esprit. Cela faisait justement quelque temps qu'elle avait demandé la nationalité française. Elle pensa que la fille effectuait peut-être une enquête concernant cette affaire. Elle se passa rapidement la main sur les cheveux. »³³⁶

L'inquiétude du protagoniste pour son image, reflète l'importance qu'elle accorde à être identifiable et reconnue par cette « représentante » de la France. Le ton du récit ne laisse entrevoir aucun ressentiment ou sentiment de rage du fait que la femme se sente en « interrogation » ou « infériorisée » à ce moment par rapport à la Française représentative de la « culture » du pays d'accueil. Il y a plutôt un sentiment d'auto-ironie dans le grotesque de la situation, évitant la « lourdeur » et le sérieux d'une critique directe ou d'un « discours » culturel dominant/dominé trop engagé. Le récit met en avant la motivation de la narratrice iranienne dans son intégration au modèle culturel du pays d'accueil. Une certaine « honte » de ne pas correspondre à l'image qu'elle donne hante le protagoniste qui observe l'état de son appartement désordonné, de son intimité. Elle tente de se « voir » à travers les yeux de l'autre (risquant de relever des signes d'une assimilation insuffisante). La position du personnage exprime tout à fait la « phase » interculturelle où les oppositions, les malentendus et incompréhensions coexistent sans pour autant formuler un rejet ou refus d'autrui. Elle se sent embarrassée, tandis que le but de la

³³⁶ Ibid., 2005, p.138.

vendeuse se trouve ailleurs, c'est-à-dire la vente de l'assiette :

La fille avait regardé autour d'elle avec reproche. Maintenant, elle claquait joyeusement des mains.

- Je suis heureuse de vous présenter un échantillon des arts nationaux français.

[...] Cette assiette a été réalisée par des artisans et coûte six cents francs. Mais nous, pour vous permettre de participer à la sauvegarde du patrimoine national, nous vous le faisons à seulement [...]³³⁷

Ce « dialogue de sourds », entre la jeune iranienne et son hôte, crée le comique qui est une marque de légèreté dans la critique communicationnelle et interculturelle. Mais cela est important car il reste tout de même un dialogue du point de vue social, et un dialogisme romanesque. Le rôle, symbolique des lieux (la France comme espace d'accueil et l'appartement comme propriété privée) comme espace vital, est ironiquement inversé, puisqu'au fond c'est la Française qui se trouve dans l'intimité et la propriété privée de la femme, qui pourtant se sent mal à l'aise.

Toutefois, ce dialogue consentant, cordial et hyperbolique est « revu » rétrospectivement par l'auteur. On y communique paisiblement et aimablement dans une atmosphère de malaise qui souligne la transition socioculturelle et linguistique. L'Iranienne parle français et comprend la langue, mais le décalage est encore fort visible. Cette tentative de dialogue représente allégoriquement l'envie de dialoguer entre l'étranger et l'hôte tout en mélangeant la question du droit de l'espace et son appropriation. Il s'agit de laisser « rentrer » autrui dans son monde, et de la question : qui est finalement « l'étranger » ? L'idée de l'accueil est présente même si les fins et les visions sont pour le moins « décalées » :

- Je voudrais attirer votre attention sur le fait que cette porcelaine si fine et si belle est en danger, menacée de disparaître. Un riche industriel chinois est en train de racheter les fabriques de Limoges. Ne pensez-vous pas que les Français doivent défendre leur patrimoine national ?

- Bien sûr qu'il le faut, dit la femme, mais [...]

Par la narration humoristique, la nouvelle introduit cette situation dialogique dans un espace « d'entre deux » culturel et linguistique, sur la toile de fond satirique de la notion du « patrimoine culturel français ». Le personnage principal exprime l'idée de la tentative d'identification, d'autojustification (caricaturale) de l'Iranienne afin de reconstruire sa nouvelle identité franco-iranienne. La culture aussi se trouve symbolisée dans l'image de la porcelaine : travail artisanal, d'un côté encore méconnu (pour l'Iranienne), de l'autre (pour la Française) servant de moyen « commercial ». Mais ce qui fait le lien entre les deux protagonistes, c'est le besoin et la nécessité réciproques de contact sur un « sujet » qui les intéresse différemment, peut-être pour construire ou préserver quelque chose que chacune d'elles ignore encore. La vendeuse française, qui finit par demander ouvertement à l'Iranienne : « [...] Et nous vous demandons de nous aider à préserver cet art et le

³³⁷ Ibid., p.143.

patrimoine national français »³³⁸, pourrait encore résumer cette situation d'interdépendance et d'interculturalité. Une situation qui évoluera, dans les créations, vers le transculturalisme, dans une libération par rapport aux malaises de l'étranger et de l'hôte.

Dans l'interculturalisme, l'espace est totalement partagé par l'expatrié, l'étranger et son hôte. En effet, avec la naturalisation et l'hybridité linguistique et culturelle il y a une appropriation spatiale. Elle se reflète très clairement dans les récits et souligne cette nouvelle territorialisation géographique et mentale.

5.1 Espaces et lieux interculturels

Afin de voir de plus près des éléments interculturels, d'un point de vue narratologique et thématique en corrélation avec la société pluriculturelle, nous allons observer quelques œuvres. L'ouverture à l'espace du pays d'accueil fait incontestablement partie des signes de l'interculturalisme en littérature. *Adieu Ménilmontant* d'Erfan est une écriture directement liée à l'univers interculturel parisien. Cela se reflète dans la thématique, les personnages et le « discours » interne de l'œuvre. Elle renferme également des indications d'ordre temporel correspondant explicitement au parcours de l'auteur lui-même dans les étapes de son exil. Ces indications accentuent le caractère autofictionnel du récit mettant en relief le vécu de l'écrivain dans ce quartier qu'il a fréquenté³³⁹. Quelques indications montrent cette relation avec le réel.

Selon les indications diégétiques, la narration se fait en deux temps : le temps du récit est en 1985 : « Printemps de 1985, j'ai quarante ans, j'ai une boutique de photo dans la rue Ménilmontant [...] »³⁴⁰ ; et le temps de la narration *ultérieure* est dix ans après : « Dix ans après, je me demande toujours pourquoi j'ai parlé ainsi [...] »³⁴¹, dit le narrateur. Or, on sait que l'auteur est né en 1946 et est arrivé en France en 1981, et le livre fut publié en 2005. Le narrateur a donc le même âge que l'auteur en 1985, et les événements qu'il raconte correspondent à la période où ce dernier vivait à Ménilmontant après quatre années d'exil. Sans négliger la dimension fictionnelle du roman, il nous importe de situer tant que possible le cadre de ce récit. Selon le temps de la narration, le narrateur se remémore cette période de Ménilmontant dix années après les événements racontés, c'est-à-dire en 1995 ; on peut donc imaginer que cette période correspond bien à la « période » interculturelle, période de l'intégration identitaire et linguistique plus avancée (même si le roman est sorti en 2005).

Revenons à l'espace comme un élément significatif de la phase de l'écriture interculturelle. Le cadre présenté est l'une des rues de Paris (Ménilmontant, 20^{ème} arrondissement) les plus populaires. Un univers certes multiculturel dont le choix

³³⁸ Ibid., p.144.

³³⁹ « [...] dans ce nouveau roman nous sommes en France, son pays d'exil, et plus particulièrement dans la rue où il a vécu et exercé le métier de photographe [...] » (Quatrième de couverture).

³⁴⁰ Ibid., p.11.

³⁴¹ Ibid., p.27.

dénote du point de vue du « discours » de l'auteur, un signe d'intérêt, voire d'amour pour le pays d'accueil. Dès les premières lignes de l'histoire, nous lisons : « Plus simplement que ça, on ne peut le dire : j'aime cette rue ». Cependant, le quartier est aimé puisqu'il ne représente pas l'idée d'un univers français « pur », c'est plutôt l'idée d'un carrefour et une mixité pluriculturelle qui séduit la valeur définitionnelle de la France : « Elle est la veine jugulaire d'un quartier qui reste le refuge de tous les égarés du monde. »³⁴² Le mot refuge, qui résonne comme « réfugié », offre dès le début l'appartenance identitaire et psychologique de l'auteur/narrateur. En effet, expatrié, il se sent à l'aise dans ce quartier, métaphore des grandes sociétés pluriculturelles. On peut également lire, entre les lignes, cette référence que ce quartier fait à la révolution française (que l'auteur mentionne également dans un entretien)³⁴³ pour faire le parallélisme avec la révolution de l'Iran qui propulse l'auteur dans l'exil.

La situation interculturelle et les signes de la transnationalité sont ici clairement exposés dans le rapport à l'espace : « Ayant peu à peu perdu toute nostalgie de mon pays et ne désirant pas, par ailleurs, appartenir à cette ville, je me sens de nulle part »³⁴⁴, continue le narrateur. D'abord, la nostalgie destructive du pays d'accueil, liée aux débuts difficiles de la première phase, est ici terminée. Ensuite, il y a un sentiment d'appartenance qui se dessine, mais qui n'est point sur le mode de l'assimilation ni de l'idée d'une culture homogène du pays d'accueil. Le narrateur aime la mixité de cette tradition des quartiers est de Paris. En réalité, ce quartier lui rappelle l'Iran et l'univers perdu du passé du narrateur : il le décrit ainsi :

Dans ce quartier, tout me surprenait : l'odeur des cuisines et les moutons pendus aux crochets des bouchers arabes me ramenaient vers l'endroit d'où j'avais fui pour toujours. Une angoisse, maladivement agréable, serrait mon cœur, comme si l'une des rues de ma ville natale rattrapait cet enfant en fuite. Je redevais un gamin, les cris de peur et l'exclamation de joie se mêlaient dans ma tête.³⁴⁵

Il est intéressant de constater que cette substitution psychologique de l'espace du pays natal se fait ici à travers, d'une part, l'atténuation de sentiments nostalgiques et le deuil du retour au bercail, et d'autre part, à travers le mimétisme spatial retrouvé dans ce quartier de Paris. C'est que le narrateur semble volontairement prêt à substituer l'espace, le temps et la nostalgie du passé par le présent. L'expression « maladivement agréable » se rapporte justement à ce sentiment

³⁴² Ibid., p.8.

³⁴³ Olivier Barrot, Café « Le Rostand », Paris, reçoit Ali Erfan pour la présentation de son dernier roman : Adieu Ménilmontant (*Un livre, un jour*, 2005).

³⁴⁴ A noter que la notion de « nulle part » (vue dans la partie précédente) fait d'une part référence à l'espace multiculturel et multiethnique de ce quartier mixte, qui par là même appartient à tous, à la multitude et donc « perd » cette notion de propriété uni-ethnique ; l'espace se « perd » ainsi dans la géographie officielle. D'autre part, cette notion renvoie à la notion poético-mystique de non-où ou *nâkoja*, qui insinue l'exil métaphysique et spirituel de l'homme dans l'univers matériel par rapport à un lieu idéal.

³⁴⁵ Ibid., p.9.

nostalgique qui n'est plus une source de douleur mais un souvenir agréable lié à l'enfance (rappelant la douleur mélancolique du début de l'exil dont il ne reste qu'une « peau morte »). Ici le deuil du passé est clairement fait et le lecteur sent l'acceptation et l'adaptation de l'espace du pays d'accueil tout en gardant le souvenir du passé. La différence avec l'état psychologique de la narratrice de *La maison de Shémiran* est très visible, elle qui, atteinte d'une profonde nostalgie, fut littéralement submergée par le temps et l'espace de l'enfance. Confusion spatio-temporelle asphyxiant toutes formes de communications avec le présent du pays natal.

Il existe d'autres signes d'ouverture à la société d'accueil de la part de l'exilé. Par exemple, lorsque le narrateur d'Erfan, qui voudrait ouvrir un magasin de photographie, rencontre l'un de ses compatriotes, ce dernier le conseillant sournoisement pour réussir : « Ne dis même pas que tu es Iranien ; dis plutôt que tu viens de Perse », et il ajoute qu'il ne faut surtout pas que les clients le prennent pour « un Arabe »³⁴⁶. L'auteur/narrateur prend ses distances par rapport à un tel conseil à connotation d'acculturation excessive³⁴⁷, car il ne cherche pas à se camoufler en tant qu'étranger, mais à assumer son identité. Nonobstant, le conseil du compatriote en dit long sur les difficultés et les angoisses identitaires, la hiérarchisation ethnique dans sa vision de la société française, la question du racisme (ici dans les deux sens : le sentiment d'infériorité, ou la volonté de se justifier par rapport aux Français, tout en gardant ses distances, et sa « supériorité » par rapport aux Arabes). Mais, le narrateur tranche en disant que tout le monde pourrait réussir si « le destin » le permettait. Discours digne de l'esprit interculturel du protagoniste, reflétant une égalité des chances et vide de ressentiment. Nous sommes dans une perspective valorisant la pluralité et le partage. À part l'espace choisi, qui est celui du quartier populaire de Paris, les personnages sont également multiculturels et cosmopolites : Mimi, Ginette, le curé et d'autres.

Enfin, la recherche du passé, comme un des thèmes centraux de la « littérature d'exil », laisse place à une sorte de pastiche d'enquête policière moderne du narrateur sur le passé non de lui-même mais de son quartier, ses personnages et ses fantômes. L'auteur choisit d'explorer ce genre narratif dans le cadre interculturel, en y intégrant son propre « discours » sur les thèmes du racisme, de l'antisémitisme et de l'exclusion. Une vision propre non pas tournée vers son histoire iranienne, mais vers l'extérieur, c'est-à-dire l'histoire de sa société d'accueil, là où le texte devient vraiment transculturel : une enquête sur le passé du quartier teinté d'antisémitisme et de nazisme. L'histoire met en scène un Paris multiculturel, plein de contradictions et d'exclusions dans la promiscuité quotidienne des gens. Au cours de l'enquête du narrateur, l'interaction qui s'établit entre les différents personnages et leurs dialogues sont autant d'éléments qui soulignent ce climat social particulier. Car malgré les différends et les différences, il y a communication verbale entre les protagonistes. Il y a dialogue entre ces instances « opposées » et antinomiques, exprimant la profonde dichotomie de

³⁴⁶ Ibid., p.11.

³⁴⁷ Vahabi, 2008, 181.

« nous » et « eux ». Le narrateur a également des amis dans les moments difficiles qui ne sont pas ses compatriotes : « Quelque chose est en train de remonter de mon estomac. J'ai trop fumé, et j'ai la nausée. Je prie Dieu de m'envoyer un sauveur, Mme Ginette par exemple ; elle me manque énormément »³⁴⁸, dit-il.

Pourtant, l'interculturalisme souligne parfois ce désaccord, cette incompatibilité qui, à l'extrême annihile la verbalisation et devient l'emblème du rejet et des signes outrageants. Une vieille voisine xénophobe par exemple, croyant que l'Iranien est un Arabe, fait claquer ses volets pour réveiller le protagoniste : « Depuis qu'elle m'a désigné comme son adversaire principal, au lieu de claquer une seule fois ses volets, elle poursuit sa torture pendant plusieurs minutes. Quand elle est persuadée que plus personne ne dort, pour me ridiculiser et m'humilier, pendant quelques minutes encore, elle imite l'appel des muezzins. »³⁴⁹

L'espace de cette écriture dans sa « phase » interculturelle est celui de la France. La condition de l'exilé est mise en perspective dans le roman d'Erfan qui écrit sur sa position interculturelle de cette période, et que le temps de la narration montre qu'il s'agissait du passé. En effet, le roman publié beaucoup plus tard en 2005 fait preuve d'une technique d'écriture élaborée et complexe, exprimant la maturité d'une vision transculturelle. Dans la troisième partie de notre travail, nous reviendrons sur cette dimension qui mêle encore plus le destin du personnage à l'histoire de la France, ainsi que lui-même affirme : « [...] la mémoire de la rue de Ménilmontant qui, comme un héritage inattendu, m'était tombée dessus. »³⁵⁰

5.2 Liens et conflits de l'interculturalisme

Deux des premières nouvelles du recueil *Chemins et Brouillard* de Chafiq (*Le mur* et *L'hôtel Tchaqlayan*) font partie des rares récits publiés sur le thème de la traversée. Dans la deuxième partie du recueil, intitulée Deuil, les nouvelles présentent des thèmes et un style différents de ceux de la première, intitulée Exil. Le titre même de cette deuxième partie et son contenu dénotent des caractéristiques qui les distinguent de la « phase » nostalgico-dépressive des débuts de l'exil.

Le concept de deuil en exil est le signe du pas vers l'interculturel, la reconstruction psychologique après la perte. De nouveau, on observe des représentations spatio-temporelles se concentrant sur le temps présent du pays d'accueil, des personnages et l'établissement d'un dialogue avec la société d'accueil. On retrouve là encore les signes de l'évolution de l'auteur vers la « phase » d'interculturalisme. En effet, les lieux choisis sont les villes de France, Paris, le métro ou la banlieue parisienne. Le sentiment de familiarité et d'adoption mutuelle entre l'exilé et la société d'accueil est reflété à travers le regard et la description des lieux. Pour cause, le personnage s'inscrit dans une temporalité de l'exil plus longue. Nous allons observer à travers des nouvelles de cette deuxième partie du recueil, qui se complètent du point de vue stylistique et narratologique, la

³⁴⁸ Ibid., p.113.

³⁴⁹ Ibid., p.112.

³⁵⁰ Ibid., p.56.

thématique du deuil comme processus transitoire vers l'interculturalisme.

Dans la deuxième nouvelle « L'incendie », le protagoniste est « une femme seule » qui voyage en train pour son travail. Elle rentre en dialogue avec d'autres passagers à propos de l'annonce de l'incendie de la gare où le train rentre, avant de replonger dans ses pensées. Le personnage principal n'est pas une « Iranienne », elle n'est pas non plus une narratrice intradiégétique comme dans la plupart des nouvelles et l'auteur ne donne plus d'indications sur la nationalité ou l'appartenance identitaire du personnage. Les personnages n'ont pas de noms en général : « la femme », « l'homme », « une bande de jeunes », « une fille » les qualifient simplement. On ne voit pas non plus des traces de douleurs nostalgiques envers le pays natal. Le lieu de l'histoire est Limoges en France, un lieu de passage pour une nuit, pour le travail (une indication importante en soi qui souligne l'interculturalisme de la situation par l'intégration et l'immersion dans la société). C'est la nuit et il fait froid dehors.

Un dialogue s'établit naturellement entre le protagoniste principal et un couple à propos de la gare qui vient de brûler. Événement qui fait rentrer le lecteur dans la douleur profonde du protagoniste : la perte de sa jeune fille, dans une mise en parallèle subtile avec la magnificence d'un monument en feu. La nouvelle exprime une douleur profonde de la perte de l'être cher et des sentiments mélancoliques à travers l'atmosphère du récit : « la nuit », « la solitude » (de la femme), la gare qui brûle, « le froid », les figures de l'exclusion sociale dans ceux « des clochards qui restaient, avec des bouteilles de bières et de vin, dans les coins et aux alentours de la gare ; affalés, éveillés, endormis, ou endormis et éveillés à la fois ». L'amour maternel pour la jeune fille décédée est métaphoriquement associée à la gare en feu, comme une prise de conscience de l'existence : « Elle se dit qu'elle aussi prenait conscience, pour la première fois, de la beauté de l'édifice. Elle songea aussi combien il était étrange que la mort rendît aux choses et aux gens leur authenticité, comme si le néant leur donnait de l'existence. Elle pensa à sa fille, à présent toujours avec elle. »³⁵¹

La nouvelle ne met pourtant pas en scène une exilée repliée sur elle-même, dans son monde intérieur et prisonnier d'une mélancolie la rendant passive. Plus question de l'exil associé à la douleur. Au contraire, il s'agit d'une femme bien installée dans sa vie et son travail. La douleur de la perte se place sur le même plan que la vie, et se compare aux éléments et à l'espace de vie. Pourtant techniquement parlant la douleur de la perte est présente par le monument en feu. Le temps psychologique du personnage et le temps narratif sont le présent, saisi sur le vif, et il n'y a pas de digression dans l'écriture. Cet ensemble caractérise le moment de deuil, du décès mais aussi celui du pays natal. Il n'est pas question d'oubli mais d'intégration dans le présent de la vie, non pas du passé et de dépression. Il y a une souffrance émotionnelle, mais associée à l'amour, l'hymne à la vie et le présent. Et puis, il y a le signe important de la construction identitaire et le deuil du passé (la nostalgie destructrice) qu'est le dialogue. L'attitude de la femme contraste avec celle de la narratrice de Taraghi qui exprime sa douleur psychique par le symbole

³⁵¹ Ibid., p.182.

architectural de la maison à Shemiran. Elle entre en dialogue avec les autres, avec le même langage commun, les mêmes mots et concepts, afin de partager la « même » douleur qui est celle de la perte de « quelque chose » d'important qu'on aime.

Le deuil accompagne cependant un doute sur la possibilité d'un « rétablissement » de l'état « normal » des choses, d'avant la perte. Or, si le dynamisme du deuil est déclenché, on ne peut revenir en arrière, et la reconstitution (psychique et physique) n'est pour autant pas certaine. Pourtant, le dialogue qui peut être « lu » à un autre niveau reflète le « désir » de la femme d'une reconstruction liée à l'envie de vivre, de « restaurer ». La question reste ouverte sous sa métaphore architecturale : « mais à quel prix ? » Mais l'auteur laisse la réponse ouverte car son avenir l'est également.

Dans la troisième nouvelle « Instantané », on retrouve de nouveau le protagoniste, « la femme », qui se fait arracher son portefeuille dans le métro parisien par un jeune homme. Toute la nouvelle est construite autour du vol du portefeuille, contenant le photomaton de sa fille décédée. C'est donc le récit d'une double dépossession mais qui, en regardant de plus près, renvoie le lecteur à des notions de l'amour. C'est encore une fois une dimension vitale de la dépossession qui est mise en avant. Le jeune pickpocket, en volant le portefeuille de la femme la dépossède pour une « deuxième » fois de sa fille. Or, il s'agit là d'un « jeune homme » dont la connotation renvoie à des sentiments associés aux territoires de la rêverie et à l'amour. Il *vole* le portefeuille comme il aurait pu voler « le cœur » de la jeune fille. Une connotation d'innocence apparaît dans l'acte du jeune homme : ne faut-il pas être dépossédé soi-même pour dérober quelque chose ? La description du garçon au moment du vol reflète des sentiments profondément humains, très sensibles : « Elle sentit derrière elle l'approche de son corps. Son mouvement et sa chaleur. Et comme bien d'autres fois, son cœur s'emplit de pitié pour quelqu'un qui n'avait pas l'argent pour se payer un billet et devait passer furtivement le tourniquet en se collant à un autre. »³⁵² Puis, le protagoniste dépose une plainte chez la police. On sent déjà le regard de la sociologue franco-iranienne dont la vie, l'observation et le travail sont pleinement établis. Le style de l'écriture se fait aussi plus dépouillé et moderne (comparé aux écrits des premières années reflétant des problématiques plus « iraniens »). De la sorte, la focalisation externe observe à la troisième personne le protagoniste : « elle ». Le ton de la narration est sans émotion, sans jugement, utilisant d'une « voix-off » descriptive, presque froide comme dans *Pickpocket* de Bresson³⁵³ où une privation devait arriver pour aboutir enfin à autre chose, à l'amour.

Les protagonistes de ces courtes nouvelles dessinent en réalité ensemble l'unique portrait de « la femme » qui établit un lien dans un « moment » particulier avec la société d'accueil. À travers les souvenirs et le deuil de sa fille, elle projette un regard intériorisé mais apaisé sur le monde qui l'entoure et les personnes qu'elle rencontre. Une attitude et un sentiment maternel sont projetés à l'extérieur sur la

³⁵² Ibid., p.189.

³⁵³ Robert Bresson, *Pickpocket*, 1959.

place vacante de la fille, sur la société : « Le jeune homme était resté de l'autre côté du tourniquet. Avec un regard troublé. Son visage pâle et maigre fit pitié à la femme [...] »³⁵⁴ La femme regarde le monde, les personnages et les décrit, par-là même elle se raconte et fait confronter son monde intérieur à l'extérieur. Or, son monde intérieur est un ailleurs (l'Iran) que le lecteur a suivi depuis les premières nouvelles. Par ce jeu de projection intérieur/extérieur, et sa canalisation dans l'art, transparaît un lien interculturel ayant ses propres spécificités et son passé historique qui pourtant rentre en « dialogue » avec le pays d'accueil. Par une mise en perspective à travers son double autofictionnel, l'auteur raconte également son histoire au lecteur qui découvre avant tout une « femme » et non plus une exilée, comme entité en détresse et isolée. Aussi, la piste des émotions est l'indice d'une source de perception du monde changeant, une vision différente, parfois en décalage avec la structure socioculturelle du pays d'accueil.

Celle qui a perdu son enfant dans ce pays tisse des liens affectifs nouveaux avec l'univers spatio-temporel, au lieu de le détester ou de le tenir à distance (elle aurait pu quitter l'espace lié à la perte). Or, tout se transforme en question, en étonnement, mais pas en abandon. Alors que l'agent de police tape son rapport de « l'objet » volé, la femme n'a qu'une question en tête : « Pourquoi... » ? ; question à dimension multiple. Elle observe minutieusement les êtres et les choses. Le jeune homme, qui a « un visage osseux, pâle, très pâle. Des yeux clairs et cernés, les cheveux courts »³⁵⁵ a volé son portefeuille, alors qu'elle voulait le laisser passer derrière elle pour rentrer dans le métro. Pourquoi ? Pourquoi sa fillette est-elle morte si jeune ? Les choses n'auraient-elles pas dû être autrement ? N'aurait-il pas dû « voler » le cœur de sa jeune fille, au lieu du portrait ? La description du visage du jeune homme n'est-elle pas aussi le palimpseste de la mort qui emporte l'enfant encore une fois ? Tous ces questionnements se succèdent dans l'esprit du lecteur qui sent les conflits internes du protagoniste, mais aussi son lien vital avec le pays d'accueil à travers le deuil du passé, de l'Iran et de sa fille, le regard et l'intérêt qu'elle montre aux autres, le dialogue et le dynamisme de la genèse d'une identité nouvelle ouverte au présent. Toutefois, tout se passe dans des mondes séparés mais dans un même espace. Ce monde double est la condition même de l'étranger, de l'exilé au sens large du terme. Des mondes intérieurs juxtaposés qui tentent de communiquer, tant bien que mal, avec leur langage propre, souvent inaccessible. Mais aussi la rencontre critique de deux mondes transparaît.

Ces nouvelles mettent en scène l'évolution d'une longue période d'exil en France. Les barrières de la langue et des adversités à l'intégration sont tombées et les personnages rentrent dans la phase de « dialogue » interculturel avec l'univers extérieur. Pourtant un certain « malaise », une incompréhension et des différends culturels, identitaires ou langagiers continuent à persister dans l'interculturalisme. Mais, les dernières nouvelles du recueil marquent un autre temps dans l'évolution de l'exil, et évoluent malgré tout vers le transculturalisme, par cet esprit d'échange et d'exhibition de deux univers évoluant et s'entrelaçant

³⁵⁴ Ibid., p.189.

³⁵⁵ Ibid., p.193.

simultanément. Pour l'heure, l'interculturalisme se distingue des caractéristiques de la période du multiculturalisme et de la synthèse culturelle qui se trouve dans le transculturalisme littéraire, par les signes du « lien » et du « conflit » qu'elle dévoile au lecteur. Ce dernier trouve ces signes dichotomiques dans l'approche spatio-temporelle des protagonistes, dans le cadre du pays d'accueil, mais également à travers la psychologie des personnages.

5.3 Conflits identitaires des personnages

Le narrateur exilé dans *Adieu Ménilmontant* ouvre un magasin de photographie sans être spécialisé ou formé, mais comme il le dit : « [...] je ne suis pas saisi d'un désir artistique, désir en soi pour la photo, mais je suis devenu photographe tout simplement pour gagner ma vie. »³⁵⁶ Sociologiquement, il tente de s'intégrer dans la société d'accueil en participant à la vie active pour se redéfinir face à la société, mais aussi pour gagner de l'argent. Il rentre pour ainsi dire dans l'espace/temps de la nouvelle société. Pourtant, il se sent obligé de « mentir » pour se débrouiller, ce qui met le personnage face à sa morale et le pousse à se juger lui-même sur l'attitude qu'il adopte pour s'intégrer dans la société : il en éprouve de la « honte : « Au début, pour que les gens me prennent pour un commerçant sérieux, je prétendais que j'avais déjà travaillé dans plusieurs boutiques. » Et lorsque la première cliente arrive, il pense : « Pour le premier test, je suis dans l'embarras et ne sais pas comment m'y prendre. »³⁵⁷ Ce malaise de prétendre être *quelqu'un d'autre* que celui que l'on « est », ou bien être pris pour quelqu'un qu'on n'est pas, est assez typique de cette phase dans laquelle le personnage tente de s'insérer dans la société, où pourtant il n'est pas ou ne se sent pas tout à fait à sa place. Il se présente donc, dans son for intérieur mais aussi aux yeux des autres, comme un imposteur. Cependant, le narrateur est assez à l'aise dans sa communication verbale avec les autres commerçants et ses clients, voire avec les amis qu'il fréquente.

Mais en lisant entre les lignes, on accède au métadiscours de l'auteur et le parallélisme que l'on pourrait faire entre le narrateur et l'auteur en tant qu'intellectuel iranien. Un schéma connu pour la figure de l'exilé intellectuel en général réside dans cette difficulté de pratiquer un métier de substitution (un gagne-pain) à défaut de pouvoir vivre de son art : l'écriture. Le narrateur continue sa parabase sarcastique à l'adresse du lecteur, affirmant avec une certaine résignation :

Dans ma jeunesse, j'ai imaginé exercer toutes sortes de professions, sauf celle de commerçant. [...] Au fil du temps, je me suis convaincu que tout le monde pouvait devenir commerçant, à une seule condition : que le destin le permette. Un beau matin, la boutique apparaît sur le chemin, et on devient celui qu'on a fui tout au long de sa vie.

La dimension autofictionnelle du « je » révèle ici l'expérience réelle de l'auteur et

³⁵⁶ Ibid., p.11.

³⁵⁷ Ibid., p.13.

nous donne des indications sur cette phase interculturelle où la plupart d'entre ces écrivains se trouvaient dans l'obligation de pratiquer un métier autre que le leur. Le choc de devenir du jour au lendemain un « monsieur tout le monde » ou un simple commerçant, représente le prototype de la plus insignifiante définition de soi pour un intellectuel et auteur. À cela il faut ajouter l'idée de perdre le contrôle de sa destinée dans la contrainte de l'exil. Or, la phase transitoire entre le multiculturalisme et l'interculturalisme est dans une continuité qui se laisse difficilement baliser, si ce n'est par l'absence de mélancolie et de dépression et un cheminement vers la construction d'une nouvelle identité hybride et plus assumée. Le personnage d'Erfan exprime au fond les mêmes angoisses que celui de Meskoob par exemple, mais de façon beaucoup plus atténuée. Alors que ce dernier est encore dans sa phase multiculturelle, Erfan dévoile un sentiment de déstabilisation identitaire, incertain et en voie de fragmentation.

Dans *Chronique du Voyage*, nous retrouvons un « je » autofictionnel fragilisé, frustré, obligé de prendre l'avion chaque semaine pour enseigner à Londres. Il est mis en scène dans un décor de transition, celui d'un aéroport (espace métaphorique et impersonnel en soi) où il se sent encore plus étranger et moins en sécurité. Le lecteur ressent également le malaise du narrateur face à l'image que peuvent se faire les autres de lui, à cause de sa différence. Psychologiquement, il ne pense pas correspondre à l'image de l'étranger « dangereux » qu'il représenterait pour les autres. Il se sent mal, frustré et révolté (c'est cette révolte, qui est au fond un sentiment de fierté, qui pousse les auteurs à dépasser cet état identitaire frustré). Cependant, toutes ses observations intérieures ont une dimension subjective qui pourrait « surpasser » (ou justement provoquer) la réalité du cadre douanier. En transit en France (et dans l'aéroport), le narrateur iranien replonge, pour ainsi dire, dans l'univers paranoïaque du coupable qui doit justifier de son apparence, de son nom et son passeport. Mais, l'auteur laisse pourtant planer le doute et la relativité des interprétations du narrateur, car ce dernier est en pleine phase d'introspection critique et de doute en tant que réfugié politique. Il ne peut atteindre l'image de lui-même, une identité plus stable car acceptée, que lorsqu'il s'ouvre à autrui dans le deuxième volet écrit environ huit années plus tard, dans *Dialogue dans le jardin* que nous verrons un peu plus loin. Dans d'autres œuvres, d'autres personnages illustrent cette phase d'ouverture/conflit de l'interculturalisme.

Dans la nouvelle *La maison de Madame Girard* de Chafiq, nous observons de nouveau un personnage évoluant vers cette seconde phase. Là encore, nous sommes assez loin de la « phase » d'hybridité identitaire avancée, mais l'attitude du protagoniste principal Homa montre déjà l'entrée dans un processus d'intégration plus avancée, même si son regard général à travers l'histoire reste marqué par le multiculturalisme dans la mesure où la frontière entre « soi » et « autrui » est très marquée. Elle n'a plus de « problème de langue » et rentre en dialogue (non pas à partir d'une position sociale égale) avec sa locatrice, sans rage, mélancolie ou rejet. Par exemple, elle précise son niveau de langue et sa situation en exil face au questionnement de la propriétaire :

- Mais vous ne travaillez pas !
 - C'est aujourd'hui que mes diplômes sont arrivés d'Iran. Jusqu'à maintenant, j'avais le problème de la langue. Maintenant il faut que je me mette à la recherche d'un emploi.
- Madame Girard hoche la tête :
- Tous les Iraniens que j'ai rencontrés avaient des diplômes. Qu'est-ce que vous avez fait comme étude ?³⁵⁸

Dans la conversation, Homa se trouve dans une position d'autojustification de son statut, de son identité et son image face à la propriétaire, métaphore du regard de l'hôte et du pays d'accueil. Le personnage principal symbolise à son tour cette catégorie d'exilé intellectuel réfugié politique (comme le narrateur de Meskoob) dont la position sociale et l'image se trouvent « décalées » par rapport au pays d'accueil, provoquant un malaise profond. Malgré un passé intellectuel plutôt prestigieux, et des efforts d'assimilation et d'intégration dans la société d'accueil, ils deviennent des « objets » de curiosité parfois douteux ou exotiques dans le regard autochtone. Ensuite, le dialogue continu avec Homa qui doit répondre à toute une série de questions poncives à connotation exotique de Mme Girard :

- Vos tissus sont-ils aussi beaux que vos tapis ?
- Vous avez un pays très riche !
- Là-bas, vous aviez une grande maison ?
- Une des maisons orientales avec de grandes pièces en labyrinthe ?
- Vous aviez aussi une servante ?

Puis, Mme Girard ajoute étrangement (naïveté ou malice ?) : « Ici aussi, il y avait des domestiques à demeure. Ces chambres-là leur étaient destinées. » Cette observation apparemment innocente souligne en fait la « translation » du statut social de Homa « à la place » et dans la catégorie des bonnes dans l'échelle hiérarchique de la vieille bourgeoisie française. Une vision sociale et un jeu de regard dominant/dominé entre la Française et l'Iranyenne se dessinent. L'angoisse paranoïde de Homa est aussi assez typique chez la plupart des personnages dans cette étape de l'exil où l'incertitude identitaire règne. Ce conflit interne qui dénonce la peur de transmettre une fausse (ou mauvaise) image de soi à son hôte, constitue le souci du « qu'en dira-t-on » et d'insertion dans la nouvelle société³⁵⁹. Le dialogue prend une tournure allégorique évoquant constamment le passé du protagoniste principal, en soulignant le détail de ses éléments. Pourtant le passé, comme notion temporelle, n'est plus une obsession pour Homa ; ce qui est encore en soi le signe de cette prise de distance par rapport à la phase du multiculturalisme précédente. Mais au contraire, il représente bien celui de l'hôte qui voudrait

³⁵⁸ Ibid., p.116.

³⁵⁹ Du point de vue sociologique, le « monde psychosocial » du sujet est déterminé par le fait que « [...] les instabilités qui se produisent dans le champ psychologique, déterminent des "tensions" dont les effets sur la perception, la connaissance et l'action se traduisent par une tendance à modifier le champ afin qu'il retrouve une structure plus stable. [...] Ces instabilités exercent, sur le champ psychologique défectueux, des pressions qu'on appelle des tensions. Et ce sont ces tensions qui suscitent l'anxiété, l'inquiétude, les besoins, les revendications, en un mot, tout ce qui, dans les comportements, relève de la "motivation" ». (Vahabi, 2008, 176-177).

absolument en connaître les détails dans une euphorie exotisme (il apparaîtra plus tard qu'elle entretient des relations sexuelles de dominante/dominé avec un des locataires de couleur). Un passé, qui contrairement à la phase première de l'exil, n'est plus le sujet du monologue isolé d'un narrateur mélancolique, mais d'un dialogue, quoique malaisé et plein de sous-entendus.

On peut affirmer que la littérature autofictionnelle nous mène sur des pistes dévoilant les différentes phases de l'exil. Il existe des éléments comme le dialogue, l'approche temporelle et psychologique ainsi que la perception identitaire des personnages, qui reflètent l'entrée de l'auteur/narrateur (ou du protagoniste principal) dans la phase de l'interculturalité. Cependant, le dialogue montre deux niveaux de difficultés causées par le décalage culturel concret entre l'exilée et l'hôte, et le monologue intérieur en lien avec ses angoisses. Néanmoins, dans cette phase, la vision interne du protagoniste est projetée en avant, dans le dynamisme et l'avenir du pays d'accueil et elle est aussi focalisée sur le regard d'autrui de façon un peu plus « objective » que dans la première phase (on le voit dans la première nouvelle de Meskoob ou chez la narratrice de Taraghi, où autrui est soit comparé aux animaux, soit effacé et inexistant).

Aussi constate-t-on que même dans l'interculturalisme, « l'objectivité » du regard n'est pas un facteur de jugement certain et définitif, mais évolutif. Homa s'imagine alors des représentations qui ne sont d'ailleurs peut-être pas effectives chez l'hôte : « Sous le regard de Madame Girard qui voyait tout, la chambre paraissait encore plus en désordre. [...] De là où elle était, elle voyait la théière noircie et les assiettes sales dans l'évier en inox, et elle maudit sa malchance. »³⁶⁰ Enfin, ce qui définit plus catégoriquement l'interculturalisme de l'auteur/narrateur est cette évolution du regard et de l'interaction avec autrui. Le dialogue entre des personnes trouve son modèle dans l'univers dialogique de la littérature où chaque individu possède son jardin culturel.

5.4 Le « Jardin » d'autrui

Nous partons du deuxième volet de la trilogie de Meskoob qui est en réalité une « invitation » à l'interculturalisme. L'histoire s'ouvre d'emblée sur un dialogue entre deux amis, comme technique romanesque qui annonce l'entrée dans l'univers d'autrui. Le dialogue adapte également une démarche critique (sur le modèle socratique) sur la culture et à travers des tableaux peints par l'ami. Dans ce sens, les références à l'ontologie de la culture philosophique occidentale sont clairement posées, car le dialogue prend rapidement la tournure des réflexions socratiques.

D'emblée, le titre « Dialogue dans le jardin », annonce d'un côté, cette dimension « occidentale » de la culture moderne qui est autrui et la communication, et de l'autre côté, elle aborde un concept caractéristique de la culture iranienne qui est le « jardin ». Les protagonistes de la discussion ont comme initiales F.O (Farhad Ostovani)³⁶¹, l'ami peintre, et S.M. (Shahrokh Meskoob), le

³⁶⁰ Ibid., p.118.

³⁶¹ L'histoire ne mentionne que le prénom Farhad, mais il s'agit bien de l'ami peintre de Meskoob

« je » du narrateur. Le deuxième volet de la trilogie est écrit en 1992, huit ans après « Chronique du voyageur ». Là encore, on remarque l'absence de lamentation nostalgique chez les protagonistes et dans l'univers narratif. La finalité de l'écriture a visiblement changé parallèlement à la perception identitaire de l'auteur. C'est-à-dire que d'une part, le « je » narrateur n'est pas dans un monologue plein de ressentiment envers le pays natal et le pays d'accueil, et d'autre part, il semble que le dialogue incarne profondément le présent (temps) au lieu de se morfondre dans le passé.

Karimi-Hakkak, qui s'est penché sur l'œuvre, affirme que l'auteur cherche « consciemment » une description et « une narration du sens de la vie, et crée un hymne de l'exil », au lieu de se lamenter dans la souffrance. Créer un sens à l'exil est une étape beaucoup « plus difficile à franchir », selon l'analyste. Elle souligne également l'absence de souffrance dans ce deuxième volet comme une « différence essentielle » au point de vue narratologique, dans la distance que l'auteur prend par rapport à l'approche « habituelle » de la littérature de l'exil. Il est vrai que rien ne laisse transparaître les caractéristiques courantes de cet espace, excepté les quelques éléments indiquant le lieu du récit en exil. Ceci est clairement un signe du changement de vision et des préoccupations de l'auteur après huit années en France, et qui tente de dépasser les premières problématiques et de porter un autre regard plus approfondi sur la notion de « culture » dans une démarche socratique. Il utilise volontairement le dialogue comme procédé de réflexion qui pousse les deux personnages, par introspection didactique de l'interrogation (il interroge et pousse son interlocuteur à l'interrogation) et esthétique, à reconsidérer les paradigmes culturels ancestraux tel que le « jardin ».

Les deux amis fouillent, pour ainsi dire, les bases culturelles iraniennes dans un dialogue intellectuel moderne scrutant au maximum les méandres du concept ancestral. Concept vaste dont les racines puisent dans la monoculture, et qui pousse l'interrogation vers l'horizon interculturel. Il est intéressant de noter que le dialogue débute par l'observation des jardins « calcinés » peints par l'ami, pour mettre en cause la portée profonde du concept, puis tout en le conservant, le déplacer dans un autre cadre (moderne car dialectique, interculturel) qui est le lieu de l'exil en France :

Je suis allé voir les toiles de Farhad. Depuis quelques années, il peint des jardins, pense au jardin et dépose sur la toile son idée du jardin. Des toiles de tous formats, des petites et des grandes. Assis dans son atelier, il me les montrait les unes après les autres. Il les remplaçait au fur et à mesure en les exposant contre le mur pour les exposer à mon regard. Aucune d'elle ne représentait pourtant un jardin avec un plan précis ou une forme particulière comme des carrés de fleurs, des arbres et des buissons, des oiseaux et des fontaines, une haie, du lierre, des rosiers, des saules et des jets d'eau. C'était plutôt une certaine idée de jardin peinte en quelques coups de pinceau, quelques taches de couleur...³⁶²

vivant à Paris, avec qui il aurait eu un dialogue. « La partie centrale du livre, *rester*, comprenant l'entretien avec Farhad Ostovani, avait déjà paru sous le titre *Dialogue dans le jardin*, Paris, éditions Fourbis, 1997. » (Galerie-Capazza Paris/Nançay).

³⁶² Ibid., p.65.

La description de ce à quoi le narrateur s'attendait correspond précisément à l'idée du jardin dans l'imaginaire collectif, des miniatures et des poèmes classiques persans. Il s'agit également d'un paradigme poético-mystique très puissant dans la représentation des Iraniens.

Dans un premier temps, le narrateur décrit très minutieusement les tableaux du jardin. Il s'en dégage trois aspects de ce thème peint par l'artiste :

1/ Le jardin comme une vision de l'esprit et de l'imagination.

2/ Le jardin comme une vision dépressive correspondant à celle de l'exil.

3/ Le jardin comme vision paradigmatique du paradis.

Au cours du dialogue et de ce deuxième volet, apparaît finalement une nouvelle conception :

4/ Le jardin comme l'espace interculturel.

5.4.1 Une construction de l'esprit

D'abord, le narrateur s'adresse au lecteur en considérant les peintures : « Je vais en décrire quelques-unes telles que je les ai vues et d'après les notes éparses que j'en ai prises. Pour ce faire, je déformerai un peu plus avec mes mots ce jardin qui a déjà subi bien des déformations lors de son passage de la nature à l'imaginaire et de l'imaginaire à la toile, bien conscient que c'en est une de plus ». L'idée principale qui se dégage de cet « avertissement » lucide est qu'il s'agit d'une construction de l'esprit et de l'imagination, et que celle-ci est toujours relative et infidèle à une quelconque source (si ce n'est la Nature originelle).

Ensuite, il y a cette vision intéressante du « passage » qui est en fait le mouvement perpétuel, le dynamisme qui fait subir des changements aux phénomènes, à la vision du monde, concepts ou paramètres culturels en général. Cette idée de dynamisme fait le lien avec la situation même de l'auteur en tant qu'exilé, car alors qu'il est le narrateur, dans ce deuxième volet de la trilogie, il est lui-même différent de celui qu'il était dans le premier volet. Il a évolué et il en est conscient. Cela se remarque par les descriptions qu'il fait des tableaux. Ces derniers offrent tous un paysage de désolation contrairement au concept de base :

Le ciel est étroit, sans qu'aucune lueur ne parvienne si ce n'est une certaine lumière grise et glaciale enveloppant le jardin onirique, comme une brume sur le désert, comme la mélancolie sur l'âme. Le ciel menaçant, sombre, pluvieux et la terre noire. Sur une autre toile, la terre est une bande étroite. Au crépuscule, entre chien et loup, le ciel est étiré, vaste et agressif, et entre les deux – deux lignes étroites et transparentes – on distingue au loin l'horizon. Avec la silhouette solitaire de quelques rares arbres. Le jardin est sur la ligne d'horizon, entre ciel et terre. Vu de la terre, le jardin se trouve au ciel. Vu du ciel, le jardin est sur terre. Mais il n'appartient à aucun.³⁶³

Les couleurs sombres des tableaux sont pour le narrateur représentatives de l'état d'esprit de son ami, curieuse représentation du jardin communément voué aux couleurs criardes ! Ici « Les teintes noires, gris plomb, jaune citron, ocre mat et

³⁶³ Ibid., p.67.

rouge terne sont récurrentes, avec une prédominance pour le noir et le gris plomb, ainsi que pour une couleur terreuse. Le ciel est couleur terre, une couleur entre terre et roux mat. »³⁶⁴ La description des tableaux de l'ami correspond exactement à la vision du monde du narrateur dans le premier volet du « Chronique du voyageur » de Meskoob. L'auteur/narrateur a connu il y a neuf ans cette vision de l'âme dépressive où des expressions comme « mélancolie », « ciel [...] agressif », « silhouette solitaire », représentaient son propre état d'âme blasé, sarcastique et « offensif »³⁶⁵

Lorsque tous deux évoquent ensuite leur souvenir de jardin, on retrouve une description réaliste mais colorée. Artistes et intellectuels ils se font architectes de nouveaux jardins dont la représentation évite sciemment des imageries « clichés » ainsi que les icônes culturelles :

S.M. – Si j'étais l'architecte de ce jardin, j'aurais planté un peuplier ou un saule pleureur quelque part entre le bassin et le bâtiment.

F.O. – A condition d'avoir évité des clichés tels que le ruisseau et la cruche de vin.

S.M. – Ou encore le vieillard ébouriffé, l'air humble, la main tendue, quémandant du regard l'attention d'une jeune fille ou d'un garçon au corps ondoyant, debout sur la rive, portant une cruche, métaphore du poète et de l'échanson.



Figure 2

À travers le dialogue, et lorsque le peintre évoque ses souvenirs, apparaît clairement que le jardin évoque directement la métaphore de l'état d'âme et reflète le mécanisme psychique de la personne. En effet, il y a une *personnification* sensible du jardin qui, par anthropomorphisme, renvoie à la dimension psychologique (figure 2)³⁶⁶ :

S.M. – Les nuits du jardin de ton enfance sont faites de solitude.

F.O. – Le jardin est seul nuit et jour, car délaissé et oublié dans mon passé, dans une des étapes du chemin parcouru, déjà éloigné par le cours des ans.

S.M. – De ce point de vue, le jardin est toujours loin de nous. Il est en nous, mais il est loin de nous, hors de notre portée. Il fleurit au printemps et lorsque notre automne arrive le temps du jardin est déjà révolu.

Le dialogue continue sur le thème du jardin qui évolue, change et dont le sens subit des contorsions. En effet, cette métaphore polymorphe revêt la parure poétique et nostalgique, comme le symbole du monde intérieur « dans l'âme », du « passé », de « l'enfance » et du temps « éloigné par le cours des ans », et même de

³⁶⁴ Ibid., p.68.

³⁶⁵ Voir note 215.

³⁶⁶ Exemple de miniature persane clichée (trouvée sur le net, site Persian arts, <<http://fr.pinterest.com/pin/271412315016407347/>>).

la vie qui passe (différentes saisons sont comparées). Or, on pressent un discours moins poétique et plus analytique de la part du protagoniste S.M. En effet, à la réplique de son ami qui affirme : « Le problème est que l'on ne se souvient du printemps que lorsqu'il est passé », il répond :

La raison en est simple : pendant les jeunes années, le jardin est en train de se construire, de fleurir. Il est dans le corps, là où la conscience n'a pas de place. Le jardin fait pousser ses racines dans l'âme, lorsque le corps commence à se détériorer. La conscience survient lorsque le jardin a déjà disparu. Il ne reste dans la mémoire que la conscience du jardin, son souvenir.³⁶⁷

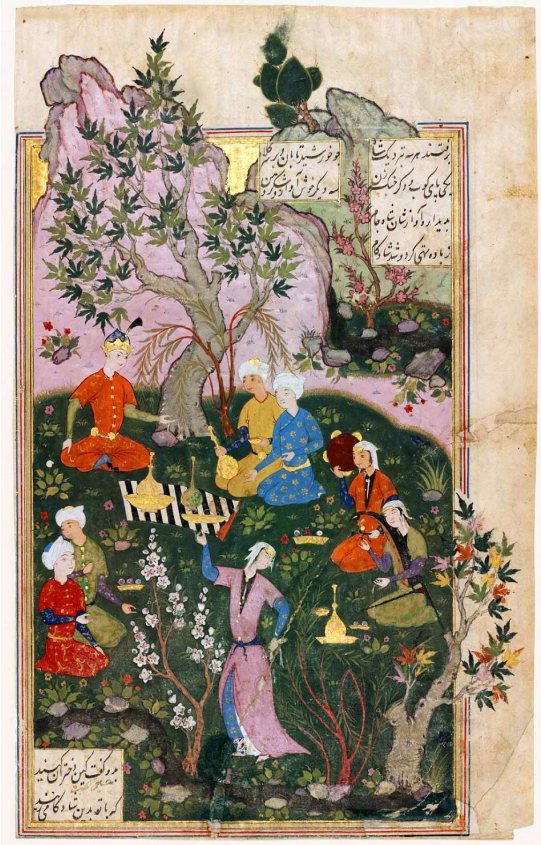


Figure 3

Il donne une analyse psychologique, rationnelle et finalement construite sur une vision moderne du raisonnement : le jardin serait avant tout une *construction* de l'esprit, une représentation liée à la situation spatio-temporelle de l'être (figure 3)³⁶⁸. Car, la conscience existe surtout en situation. S.M. continue dans son raisonnement déconstructif du concept, en soulignant qu'au fond même les métaphores des saisons liées au jardin ne sont pas valides et font partie de cette représentation (poético-mystique) de l'esprit iranien. Car le temps de vie n'est pas cyclique comme les saisons, mais irréversible : « S.M.- Je veux dire que la jeunesse est comme le printemps, lorsqu'il s'en va, il ne revient pas. Notre vie ne se déroule pas par cycle de saisons renouvelables et lorsqu'on se rend compte que le printemps ne revient pas, on cherche à le construire dans son imagination. »

Ensuite, le dialogue évolue en dévoilant une autre dimension du jardin comme construction de l'esprit et de l'imaginaire collectif iranien, en lien avec son espace de vie. L'imagerie et l'imaginaire sont toujours une réaction à un manque, face à un idéal inexistant. L'idéal lui-même est concrètement lié à une situation matérielle et concrète qui est par exemple le fait de subir « la sécheresse » dans un pays montagneux et désertique : « Dans un milieu où la nature est riche, avec des fleurs, des couleurs, de l'eau, personne ne se préoccupe de jardin. Le jardin est la nature façonnée, l'image d'une nature désirée que l'on aimerait construire quelque

³⁶⁷ Ibid., p.72.

³⁶⁸ Miniature du jardin trouvée sur internet (weblog : <<http://mirzaghalamdoon.blogfa.com/post/27>>).

part dans un coin de la terre. »³⁶⁹ Le narrateur explique que si le jardin est la vie et la perception du temps chez les Iraniens, sa représentation dans l'imaginaire est liée à des croyances collectives. Le dialogue creuse pour ainsi dire les racines des imageries qui se transforment avec le temps en concepts culturels, forment notre vision du monde, sans que l'on sache le pourquoi ni les raisons. S.M. percute sur chaque mot que son partenaire de dialogue prononce, pour le préciser davantage et en relever le sens.

Ainsi, lorsque F.O., parlant de ses souvenirs, dit qu'on les traîne « comme une ombre qui nous poursuit », S.M rétorque : « Elle ne nous poursuit pas, car elle est en nous, intrinsèque et lumineuse », et pousse son interlocuteur à une analyse plus poussée et philosophiquement socratique en demandant : « Pourquoi, d'après toi, selon notre croyance, la dernière demeure des justes se trouve être un jardin, le jardin du paradis, et rien d'autre ? » Il introduit ainsi, dans l'évolution logique de son analyse, par étape, le concept clé poético-mystique du « Paradis », comme élément fort de cette vision et de cette construction.

Ensuite, il relève l'intrusion de cette notion dans l'art (la nature, symbole du jardin, orne de manière omniprésente les miniatures). La miniature et le paradis, deux domaines aussi anciens que constitutifs de la « culture » iranienne. En fait, l'un détermine la dimension visuelle de la culture, et l'autre la dimension verbale reliée au discours et à la poésie. Ces deux domaines se complètent naturellement. L'impact considérable de cette association forme la vision du monde socioculturelle de tout un peuple. F.O. confirme l'idée de la croyance au Paradis comme lieu de l'idéal, dans son incarnation du jardin créée par le plus grand roi de la mythologie persane Jamshid³⁷⁰. Or, S.M. remonte dans le temps en donnant l'exemple des miniaturistes et des scènes mythologiques connues (exprimées très couramment en Iran à travers les poèmes du *Livre des rois* dans la tradition populaire et orale, et sa narration spectaculaire et traditionnelle de *Pardeh-khani* ou *Naqqali*³⁷¹) où, selon le narrateur³⁷² « Même dans les scènes de combat quand Rostam et Sohrab s'agrippent dans une lutte fatale pour mettre l'autre à terre, il y a plusieurs rangées de pins et de peupliers qui les encerclent, eux et leur chevaux, à leur tour père et fils, qui se cabrent, hostiles l'un contre l'autre avec tout le poids de leur armure. »³⁷³

En fait, le narrateur parvient à souligner le fait que l'idée du jardin en tant que Paradis, et le vrai lieu que l'homme pourrait atteindre dans la pensée iranienne, occulte effectivement toute vérité terrestre de violence (symbolisée par la scène de combat filicide). Cette idée paradigmatique influence donc les actes des Iraniens. L'individu peut agir et prendre des décisions en lien direct avec ses croyances et ses convictions, sans pour autant avoir une idée claire de leurs sources (ou en

³⁶⁹ Ibid., p.73.

³⁷⁰ Personnage d'un roi mythologique traité par Ferdowsi dans le *Livre des Rois*.

³⁷¹ Tradition ancienne de la narration orale de la mythologie persane, basée sur l'œuvre épique du *Livre des Rois*. On reviendra sur cet art dans la troisième partie de notre recherche.

³⁷² Meskoob fut un spécialiste de la mythologie et du *Shâh Nâmeh*, auquel il a consacré plusieurs études et des essais littéraires.

³⁷³ Ibid., p.74.

abuser pour manipuler les autres par exemple dans le cadre politique). Aussi, S.M. ajoute : « [...] je veux dire que l'idée du jardin, profondément ancrée dans leur inconscient, influençait tout ce qu'ils représentaient. De la même manière que l'idée de l'au-delà influence les actes d'un homme croyant, même lorsqu'il n'y pense pas. »

L'idée de l'impact inconscient des paradigmes et des imageries est une déconstruction moderniste dans l'approche créative et critique de l'auteur. Le concept du jardin se lie à celui du paradis, lui-même lié à l'idéal qui renvoie à son tour à celui de « l'au-delà », c'est-à-dire au fond une notion bien éloignée de sa source en apparence qui peut subir très aisément d'autres distorsions ou manipulations idéologiques, politiques ou théologiques. En fait, cet enchaînement des idées vide en quelque sorte le concept de son sens premier et en fait un « réceptacle » prêt à recevoir d'autres contenus. On comprend alors la structure critique moderne que Meskoob tente d'appliquer à sa propre culture traditionnelle. Il déconstruit son mécanisme fonctionnel pour démontrer son impact sur l'esprit de l'individu. Ce dernier étant inconsciemment imprégné par des automatismes comportementaux et des immédiatetés des perceptions, sans qu'il puisse en prendre une distance réflexive.

5.4.2 Un paradigme culturel

Meskoob va encore plus loin dans sa logique analytique en élargissant le champ de l'impact de l'idée du « jardin intérieur », comme forme de représentation culturelle liée aux paramètres de la culture iranienne, à toute une série d'autres éléments et objets idéalisés dans le même processus de sublimation. De la sorte, « maisons », « géométrie », les formes et les couleurs, « courbes », « oiseaux », « dessins du tapis », instruments de musique³⁷⁴ participent à cette vision du monde qui, comme un tourbillon, entraîne la transformation de tout sur son passage. La conception esthétique même prend sa source dans cette forme d'idéalisation (sur le modèle religieux du paradis) sans réelle conscience.

Cette vision est justifiée par la distance qu'elle prend par rapport à la nature comme modèle réel (du jardin par exemple). L'au-delà devient, dans cette conception idéalisante néoplatonicienne, le haut lieu de la vérité. Le matériel de la vie sur terre se vide pour ainsi dire de tout sens dans la conception métaphysique iranienne (rappelons ici son lien avec l'islam comme religion et la conception poético-mystique de Sohrawardi). À propos d'une miniature représentant deux figures mythiques amoureuses (Hoday et Hodayoun), à l'instar de Roméo et Juliette, F.O et S.M. s'étonnent de l'absence totale d'émotion dans leurs attitudes et dans les visages peints par l'artiste. Ce dernier affirme : « De vrais somnambules. J'ai même tendance à dire qu'ils représentent des figures métaphoriques. Le monde de la vérité est, pour eux, situé ailleurs. Un monde dont ils sont issus, mais si leur âme est ici, ses racines se nourrissent et grandissent là-bas. »³⁷⁵ Les deux amis

³⁷⁴ Ibid., p.77.

³⁷⁵ Ibid., p.81.

remarquent également le caractère homogène des représentations de figures humaines qui sont « identiques, les yeux bridés et de type mongol »³⁷⁶ (selon F.O ce sont des codes représentatifs dans différentes périodes historiques). F.O ajoute que « les personnages de la miniature n'ont pas d'individualité » ; or, S.M. fait remarquer qu'il en est de même de la représentation des Imams des icônes iraniennes. « C'est le caractère sacré de leur être qui rend les saints ressemblants. Face à l'éternité et à la transcendance divine de l'âme, la réalité physique du corps condamné à l'anéantissement perd de son importance », souligne-t-il.

Le caractère sacré que l'on retrouve dans la religion influence la représentation esthétique et conceptuelle du monde. Dans une vision traditionnelle et religieuse, l'individu n'existe pas, puisque l'individu(alisme) est un phénomène de la modernité et par conséquent sa représentation est également indifférenciée, homogène ou inexistante (ou très problématique comme celle du Prophète ou d'autres imams). L'idée de désacralisation et du sécularisme devient indirectement centrale dans ce débat lié à la créativité, car elle établit des liens avec la modernité de la pensée. C'est la clé de voûte, faisant au fond l'objet de la quête des intellectuels iraniens depuis la Constitution. En effet, on saisit mieux l'importance de la désacralisation (acte moderne en soi) qui peut se faire par la déconstruction (par le dialogue ou le dialogisme) et la compréhension du mécanisme interne de l'idéalisation.

La déconstruction démystifie ainsi le processus et annihile la formation et l'impact des motifs constituant les « métarécits » religieux tels que : le jardin, le paradis ou le sens de l'idéal. De la sorte, de tels concepts (qui avec le temps se sont progressivement « vidés » de leurs sens initiaux pour les individus et le peuple) peuvent être réinvestis dans un cadre nouveau de la créativité originale. Il semble que dans ce sens, ce serait aussi une nouvelle manière de reconnaître le caractère esthétique des concepts culturels et de les maîtriser en tant que *créateur* de culture, et non celui qui subirait la culture dans le cadre des croyances. Le créateur devient ainsi maître de sa création, en puisant ses inspirations dans univers l'infini de l'art.

5.4.3 Exilé du jardin

Le cadre du dialogue est en France, à Paris. C'est également le lieu de l'exil des deux protagonistes. Le dialogue se fait donc sur les paradigmes culturels iraniens mais depuis la France. Il y a donc cette distance qui joue un rôle spatial important dans la mise en perspective de la pensée des deux amis. Le titre de « Dialogue dans le jardin » souligne aussi le lieu où (à propos duquel) le dialogue se passe. Mais quel est vraiment ce lieu et où se trouve-t-il ?

Si le « jardin » est le reflet du monde intérieur et du psychisme, il représente également le « lieu » où les protagonistes regardent leur culture, se regardent. Le narrateur fait remarquer à son ami que les descriptions qu'il lui fait de son jardin

³⁷⁶ La miniature est probablement influencée par des normes de l'école de Herat (1450-1536).

intérieur sont en décalage par rapport aux images de ces tableaux. F.O. répond : « [...] mon jardin est calciné, tout en gardant son rêve de verdure [...] » Or, on sait que selon les étapes évolutives de l'exil, Meskoob n'est plus dans la phase nostalgico-mélancolique mais il l'a bien connue. Il voit par contre que son ami se trouve encore dans cette « phase » puisqu'il y a une dualité (psychiquement prononcée dans la période du multiculturalisme) entre son discours et sa vision projetée sur les toiles. Une dichotomie symbolisée par la séparation du « corps » (dans le discours très charnel du peintre à propos de sa vision du jardin, évoquant les termes de « désir », « couleur », « beauté », « l'étreinte ») et de « l'âme » (eu égard à sa vision intérieure et psychique souffrante). Il lui répond toujours dans ce langage métaphorique : « Le rêve équivoque d'une graine qui continue à se démener pour percer la terre et émerger. »³⁷⁷ On retrouve aussi d'autres signes prouvant la forte nostalgie du peintre, comme le passéisme et les états d'âme chez Taraghi. S.M., dit à propos des paysages du jardin :

Ils se remplissent en revanche de la mémoire du temps, de ce passé invincible qui ne lâche pas et continue à hanter le présent. Un présent insaisissable qui distrait dans la lumière. [...] Le jardin est le refuge de ton enfance qui s'est dissipé, ne laissant derrière lui qu'un vague souvenir. Tu es le peintre de ce souvenir du passé. [...] L'espace nostalgique et halluciné de tes jardins est le fruit d'une symbiose entre le temps et la lumière.³⁷⁸

La séparation du *corps* et de l'*âme* a deux versants : d'un côté, il représente cet état « schizophrénique » attribué communément aux exilés dont l'identité commence à subir une fragmentation (les exemples flagrants sont la narratrice de Taraghi, et de façon humoristique celle de Tajadod), et que l'on retrouve chez F.O. De l'autre côté, il renvoie à une conception culturelle traditionnelle et collective. L'image d'une identité fragmentée est comparée aux peintures modernes. L'exil aussi s'offre comme cet espace de fragmentation :

S.M. – Et le jardin, en tant que le refuge de notre corps, aussi bien dans la nature que dans la société, est effrité et ruiné.

F.O. – En plus, nous avons échoué dans les "ruines effritées" des autres. Le jardin de mon corps est comme ces tableaux où on voit des membres humains déformés, laids et morcelés, peints dans des couleurs violentes, ternes et repoussantes. C'est très courant dans la peinture de notre siècle. Aucune trace de la jolie esthétique classique, pourtant nous sommes plus proches de la vérité.

S.M. – Comme dans le cas de *Guernica*... Les bombes pleuvent et les fuyards sont déchiquetés dans le noir. Tout paraît en lambeaux, indépendants et dispersés, sans rapport apparent les uns avec les autres, mais en réalité...³⁷⁹

On constate que finalement le dialogue, qui commence avec un concept profondément iranien, évolue pendant l'exil et parvient à rejoindre celui de l'identité fragmentaire et postmoderne occidentale. Dans ce sens, on peut dire

³⁷⁷ Ibid., p.89.

³⁷⁸ Ibid., p.98-99-100.

³⁷⁹ Ibid., p.104.

qu'une possibilité de dialogue interculturel est favorisée dans l'esprit des protagonistes. Les limites des symboles du jardin sont ici repoussées à l'extrême pour s'incarner dans le concept du « corps ». Le pari serait de pouvoir réunir « le corps » et « l'âme » dans l'espace de la société pluriculturelle et postmoderne. Le peintre dit : « Un peintre dont l'âme réside dans un jardin plus épanoui que le jardin de son corps et dont l'imaginaire est plus heureux que le monde réel est un individu candide, qui aime bien s'induire en erreur. Quant à moi, mon jardin imaginaire se trouve ici même, dans le jardin du corps et non dans celui de l'âme. »³⁸⁰ Le passage de l'âme au corps, et leur séparation consciente ici évoquée, est un changement remarquable et essentiel par rapport à l'ancienne tradition poétique persane où le mot *jân* exprime à lui seul les deux concepts. Dans un entretien radiodiffusé, Rahimi parle de l'ambiguïté et de la dualité de ce terme persan dont les grands poètes ont « abusé » par la fréquence de son emploi : « Alors on voit que chez les grand poètes mystiques, quand ils parlent du corps, on ne sait pas s'ils parlent de l'âme ou du corps », dit l'auteur³⁸¹.

C'est donc le signe d'un degré de spiritualité qui s'incarne dans un paramètre temporel (on retrouve là encore un paradigme rappelant également l'incarnation et le caractère symbiotique de la prophétie et de l'ésotérisme rassemblé dans la personne de l'Imâm en islam chiite). La réflexion sur la dichotomie de l'âme et du corps (à travers la métaphore du jardin) exprime l'idée de l'évolution moderne de la pensée vers l'acceptation mentale de la réalité effective de l'exil, traduite par l'espace matériel (du corps), en contraste avec celle de la tradition mystico-religieuse du mysticisme et l'ésotérisme religieux (le *non-ou*, ou le « Paradis perdu »)³⁸²

Cette acceptation de « moi » et ses conditions sur terre, comme symbole d'empirisme et de la vie terrestre concrète, se posent et s'opposent face aux conceptions véhiculées par l'image du « jardin » comme lieu idéal et paradisiaque de l'être parfait, dans l'espace imaginaire et mental de l'au-delà. La pensée hybride du protagoniste S.M. oppose cette conception de l'idéal inatteignable aux paradigmes de la modernité : c'est-à-dire l'idée d'un retour au rationnel, à l'empirisme. C'est aussi le signe que l'exilé accepte enfin sa condition et peut faire le deuil du passé (idéalisé à l'image du jardin perdu), en même temps que l'écrivain accepte l'espace physique de l'exil. C'est en quelque sorte l'âme du banni (en errance dans le monde des esprits et des idéaux) réintégrant son « corps » dans l'espace réel. Selon Karimi-Hakkak, Meskoob nous renvoie « au cœur de nos histoires culturelles ». Il conjugue la notion de l'illusion et du paradis, ainsi « l'image du paradis se transforme, dans notre imaginaire, en un éternel mirage ». En d'autres termes, si le « jardin » en tant que symbole du paradis imaginaire est une construction intellectuelle et affective, alors il pourrait également s'incarner sur

³⁸⁰ Ibid., p.87.

³⁸¹ *Les matins de France Culture*, Une émission proposée par Ali Baddou. Réalisation : Dany Journo, Mercredi 17 septembre 2008.

³⁸² « Allusion à l'expression "le pays du non-ou", concept mystique de Sohrawardi (XIIe siècle) "huitième climat" ou *mundus imaginalis*. » (Note de l'auteur, Ibid., p.93).

cette terre « déserte » (en opposition au Paradis comme son monde à soi, le « désert » représente le lieu de l'exil, méconnu et aride). Et la terre représente non pas un idéal inaccessible, mais l'espace de vie et de partage réel.

5.4.4 Un jardin pluriculturel

La reconsidération de certains concepts figés crée un recul et une réflexion nouvelle par rapport à leur sens. La perspective de la création joue un rôle central dans la formation de la culture ; et l'espace de l'exil à son tour propulse l'auteur dans d'autres espaces (« jardins ») culturels (le pluriculturalisme) comme l'affirme S.M. : « Nous parlions de ceux qui, un jour, sans le vouloir, s'étaient retrouvés dans le jardin d'autrui. »

La question c'est de faire le choix ou pas de rentrer dans le jardin d'autrui. Si oui, par quel moyen ? C'est en effet grâce à la peinture que le dialogue émerge et invite autrui dans son propre « jardin ». Or, l'acte de l'écriture, tout comme la peinture, représente l'espace créatif et par essence communicationnel. Il crée le dialogisme en son sein qui est une autre manière d'inviter le lecteur au dialogue. Le thème débouche peu à peu sur une vision interculturelle où la réflexion de l'exilé entrevoit la voie de l'hybridité :

S.M. – L'amour, la révolution, la mort et peut-être beaucoup d'autres choses ont jeté loin de son jardin, à l'autre bout de la planète, cet "homme de la brousse". Il y est devenu ouvrier ou poseur de carrelage, passant sa journée dans la nostalgie des montagnes et de la brousse, et sa nuit, dans l'effroi du cauchemar de cette même nostalgie diurne [...] Il ne s'agit pas uniquement d'apprendre la langue, car même en connaissant la langue tu continues à penser dans ta propre langue alors que tu t'exprimes dans une autre. Ta langue ne correspond pas à ton esprit.

F.O. – Oui, mais je ne comprends pas pourquoi on ne peut pas sortir de son jardin enclos, faire tomber les murs et faire un détour par le jardin d'autrui. Ne serait-il pas plus vert et plus printanier que le nôtre ? Pourquoi doit-on se terrer dans un coin de sa cage ? Ne dit-on pas que "Terre et océans sont vastes et les hommes multiples" ?

S.M. – Évidemment l'être humain a l'habitude d'aller se pavaner dans le jardin d'autrui [...] La question est de savoir si l'arbrisseau peut prendre dans un terreau étranger ou non ?

F.O. – Il s'agirait là d'une nouvelle identité et non d'une simple visite du jardin d'autrui.

S.M. – [...] Il arrive souvent qu'on appartienne à deux mondes et que l'on perde les deux [...] l'homme essaie de préserver dans sa mémoire non seulement son ancien lieu ou pays, mais aussi de s'en construire un nouveau.³⁸³

Dans le dialogue interculturel, l'identité n'est pas encore métissée mais elle se prépare et se projette dans cette voie à venir. Elle reconnaît le danger de « mort » qui la guette et qui brûle son « jardin » de l'intérieur, le jardin « florissant » et « printanier » du passé (l'enfance au pays natal). S.M. : « Quelque chose en toi est mort et enseveli sous cette pierre tombale. » F.O. : « Ces esquisses, cet espace nu, vide et même maussade, sont nouveaux pour moi-même. Il y a quelques années,

³⁸³ Ibid., p.117-130.

mes jardins sentaient le printemps. Je parle de mes travaux passés. »³⁸⁴ Meskoob a déjà une vision interculturelle et mène le dialogue, toujours en lien avec les peintures calcinées ; pour en quelque sorte « orienter » son ami prisonnier de la phase multiculturelle, il lui dit : « De toute manière, si tu veux rester, tu dois prendre soin de ton jardin, le débarrasser de ses feuilles sèches, arroser ses racines parfois invisibles. [...] »³⁸⁵

C'est avec le dialogue entre deux protagonistes, sur le thème du jardin, que l'auteur construit une dialectique (socratique) moderne, introspective et spéculative sur les limites des paradigmes d'une culture donnée. Ce dialogue aboutit enfin à une interrogation sur l'identité fractionnée de l'exilé en voie de reconstruction, et la possibilité d'un nouveau dialogue avec autrui et l'autre culture dans un espace/temps nouveau. Il s'agit en réalité d'une invitation à l'interculturalisme qui demande avant tout une mise en question et connaissance de la culture propre. En d'autres termes, le point de contact entre deux cultures données est toujours un « choc » conceptuel et émotionnel. La voie qui ouvre à la possibilité d'un dialogue interculturel passe avant tout par cet espace de réflexion critique et dialogique construit par des acteurs issus de la même culture ; être capable de dialoguer, c'est sortir de soi, de son « jardin » pour pénétrer celui de l'autre. Le « jardin », ce « lieu naturel » selon l'expression aristotélicienne et dans la tradition poético-mystique iranienne, est cet espace idéalisé où l'exilé tente de reconstituer un nouveau sens à sa vie. Errant d'abord comme Ulysse, l'auteur confère cependant progressivement un sens nouveau à cet « idéal ». Cette reconstruction est reflétée à travers le métissage et l'hybridité de ses créations, expression du monde et de la situation contemporaine, (post)moderne et interculturelle. Reste à savoir « si l'arbrisseau peut prendre dans un terreau étranger ou non ? », ainsi que s'interroge le personnage de Meskoob.

Dans le cas des auteurs qui progressent dans différentes étapes socio-culturelles et créatives, l'espace nouveau sera nécessairement hybride et transculturel ; un lieu concret de partage avec autrui et sa culture. Car le transculturalisme est également synonyme de transmission, mais faut-il encore d'abord « cultiver son jardin », comme concluait l'auteur de *Candide*, c'est-à-dire connaître sa propre culture.

³⁸⁴ Ibid., p.127.

³⁸⁵ Ibid., p.130.

Partie III : Le transculturalisme littéraire

*Voilà longtemps que nous avons perdu le paradis,
et le paradis nouveau dont nous rêvons, ou que nous
voulons édifier, ne se trouvera pas sur l'équateur
ni au bord des mers chaudes d'Orient : il est
en nous et dans notre avenir d'hommes du Nord.*
Herman Hesse

1. La perspective *transculturelle*

1.1 Une terminologie sans idéologie

Dans notre perspective analytique, le transculturalisme exprime surtout le *dynamisme* du regard métissé et de la pensée créatrice des auteurs. Des créateurs qui, s'inspirant de l'interpénétration continue des deux cultures qu'ils connaissent au sein de la société moderne, parviennent à faire la transmission des paradigmes culturels (a priori différents et souvent antagonistes). C'est donc d'abord le statut personnel de l'auteur qui est en jeu (en tant qu'intellectuel et « passeur de culture »³⁸⁶), mais ensuite grâce aux œuvres et leur réception par le public français (ou mondial dans certains cas), une ouverture et un nouvel « espace » sont créés pour transférer des paradigmes interculturels assimilés³⁸⁷.

Le métissage relevé implique chez les auteurs franco-persans le dynamisme d'une pensée critique et consciente d'elle-même qui se reconsidère dans le dialogisme et l'introspection. La pensée du métissage consciente de sa propre évolution – théorique et créative – tend précisément vers le transculturalisme identitaire et artistique (dans la dimension autofictionnelle). Par définition, le transculturalisme ne peut représenter un système renfermé sur soi. Il s'offre au contraire comme seule possibilité pour dépasser les antagonismes interculturels au niveau individuel et en lien avec la société. Sans oublier que le transculturalisme littéraire exprime au fond une dimension plutôt utopique de la réalité. Dans ce sens, elle dépasse la réalité en tant que désir d'une réalité différente. Pour ce faire, les auteurs utilisent des techniques spécifiques à cet effet, parmi lesquelles on peut compter la légèreté du rire que nous aborderons dans le cadre du transculturalisme *critique*. Puis, plus particulièrement nous verrons comment le transculturalisme *antagonique* exprime des conflits culturels internes dans sa confrontation avec les paradigmes culturels occidentaux. Enfin, il s'agit également d'observer l'agencement des convergences des paradigmes culturels franco-persans à travers le transculturalisme *fusionnel*.

L'ordre choisi suit en effet une logique interne en lien avec la distance et

³⁸⁶ Gruzinski, 2001.

³⁸⁷ Des intellectuels venus d'ailleurs ouvrent le dialogue interculturel. « [...] il nous est permis de suggérer aujourd'hui que les histoires transnationales des migrants, des colonisés ou des réfugiés politiques – ces situations limites, aux frontières et aux lisières – pourraient être le terrain de la littérature mondiale » (Bhabha, 2007, 45).

l'évolution du regard des auteurs exilés, et leur position critique qui se forge au contact de la culture française (l'humour et l'ironie en sont les pivots). Ensuite, l'expression transculturelle aborde le cœur même des paradigmes socioculturels iraniens afin de dépister ses antagonismes internes, dans le but de mieux se connaître soi, comme élément d'un ensemble (le peuple) faisant son Histoire. Mais aussi grâce à cette vision et cette approche des antagonismes, l'écriture forge la transculturalité puisqu'elle ne cesse de pousser ses limites créatives et techniques de la narration. Ce processus continue ainsi à se développer dans la combinaison des paramètres socioculturels et techniques, en rendant pleinement compte des apports des deux cultures.

Le concept du transculturalisme signifie dans le cadre de notre recherche, une situation culturelle, psychologique, ainsi qu'une évolution de la technique littéraire outrepassant les formes conflictuelles et stériles de juxtaposition ou de coexistence du multiculturalisme et de l'interculturalisme (qui est cependant une première étape vers l'échange culturel et l'expression transculturelle). Afin de mieux expliciter cela, nous nous référons aux théories et débats des années 1990, à la métaphore du « design du réseau » (Netzwerk-Design) du philosophe Wolfgang Welsch³⁸⁸, reprise par Dagmar Reichardt³⁸⁹. Celle-ci introduit l'idée d'un réseau qui s'oppose à celle des « îlots » (chez Johann Gottfried Herder) où chaque culture est repliée sur elle-même et où il n'y a pas de « nouvelles relations » ni « d'échanges culturels »³⁹⁰. Dans le cadre de la pratique littéraire discursive, le transculturalisme exprime alors l'idée d'une synthèse et d'une connexion entre éléments disparates afin de créer un sens nouveau, une vision créative nouvelle. Du point de vue social, le transculturalisme manifeste une prise de conscience sur l'état du multiculturalisme et ses obstacles ainsi que des conflits de l'interculturalisme chez les auteurs franco-iraniens.

Le transculturalisme des œuvres littéraires réside dans le métissage maîtrisé et conscient des paradigmes socioculturels. Cette « conscience » est reflétée par le « discours » qui donne corps aux métaphores, symboles, langue et langage employés dans l'œuvre. Elle n'est donc pas revendiquée comme système ou mouvement engagé mais avant tout comme une « voix » d'exil franco-iranienne qui se libère de sa condition. L'impact des paradigmes socioculturels occidentaux (principalement la démocratie, la laïcité et la modernité) fonde également la base de leur « discours ». Il y a là une orchestration pluriculturelle et plurilinguiste qui se met en place, et qui du point de vue de l'harmonie peut être foncièrement comparée à la « musique du monde » (*Weltmusik* ou la *world music*)³⁹¹. C'est-à-

³⁸⁸ « Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called transcultural in so far as it passes through classical cultural boundaries. Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations » (Welsch, 1999, 197).

³⁸⁹ Reichardt, 2011.

³⁹⁰ Ibid., p.5.

³⁹¹ Selon la définition donnée par Carl Rahkonen (Indiana University of Pennsylvania): « *World Music* is the currently popular alternative for terms such as *primitive*, *non-Western*, *ethnic* and *folk* music. *World music can* be traditional (folk), popular or even “classical” art music, but *it*

dire que la « polyphonie » littéraire bakhtinienne et le pluriculturalisme rejoignent plus délibérément les procédés de ce domaine musical, lui-même étant un phénomène contemporain transnational. La multipolarité et le transnationalisme représentent d'autres facettes du transculturalisme créatif qui exposent également des identités fragmentées mais plus universelles.

À l'image de la « musique du monde », la littérature franco-persane crée le métissage de ces propres paramètres spécifiques avec ceux de la modernité en France. La dimension déterminante du transculturalisme littéraire réside dans le fait que, malgré l'agencement synthétisant des éléments culturels ou émotionnels au sein de l'œuvre, le lecteur parvient à comprendre tout de même les spécificités culturelles. C'est-à-dire que l'œuvre relève effectivement d'un mélange qui ne se fait pas au détriment ethnocentrique des paradigmes d'une culture par rapport à l'autre, mais dans le libre choix d'une polyphonie visant avant tout l'harmonie artistique de l'œuvre. Exactement comme les éléments sonores des instruments de musique dans un ensemble musical créé. Par conséquent, la nature de l'œuvre coïncide nécessairement avec la vision transculturelle et avec la position identitaire de son créateur dans la société.

Il y a pourtant, au niveau de l'expression persane et de la traduction du persan en français, des difficultés auxquelles certains auteurs sont confrontés. Cependant, dans le cadre de la relation linguistique du persan et du français, on ne peut parler de la « glottophagie » qui désigne une domination linguistique dans le contexte du colonialisme et le rapport dominant/dominé³⁹². Or, les Iraniens qui n'ont pas eu l'expérience d'une telle situation ont cependant vécu, dès la révolution de 1979, une vigoureuse islamisation de la société et une survalorisation de la culture islamique et des termes et idiomes arabes (langue du Coran) à tous les niveaux. De la sorte et parallèlement à cela, le régime islamique n'a cessé de développer son propre langage et son lexique islamique pour servir la propagande, la manipulation et l'oppression. Des expressions courantes en arabe s'infiltrèrent donc progressivement au sein de la société en pénétrant la langue véhiculaire et les esprits. Pourtant, la population, qui idéologiquement résiste et cherche à redéfinir son identité nationale, s'oppose de plus en plus à la politique, en abordant le domaine linguistique (ainsi, des néologismes purement persans sont proposés pour des objets de la vie quotidienne)³⁹³.

Des réactions parfois vigoureusement teintées de nationalisme véhiculent des discours anti-arabisants. Il y a ainsi un combat politique qui se reflète à travers le domaine de la linguistique entre la gouvernance islamique et les opposants. En réalité, on ne peut pas vraiment parler d'une situation de « glottophagie », à

must have ethnic or foreign elements. ».

³⁹² Cf. Calvet, 1974.

³⁹³ « Depuis la Révolution islamique, deux institutions ont pris en charge la valorisation de la langue persane et d'une langue scientifique nationale : le Centre de Publication Universitaire, qui supervise la traduction des textes didactiques et la publication des revues scientifiques dans des domaines tels que la physique, les mathématiques et la linguistique, et l'Académie de la Langue Persane, dont l'une des activités consiste en la création de néologismes. » (Sadaghiân, *La revue de Téhéran*, 2008).

proprement parler, de l'arabe versus le persan car la langue arabe s'est depuis des siècles intégrée et métissée avec le persan, bien que dans l'esprit des Iraniens modernes (puis contemporains), ces culture et langue islamiques s'opposent à la modernité, la liberté et le progrès qui trouvent au contraire leurs marques dans les langues et les cultures française et occidentale à partir du milieu du XIXe siècle. Le roman franco-persan met en scène cette situation conflictuelle de la quête d'identité et de l'opposition au pouvoir à travers l'utilisation des langues. Elle souligne une certaine forme de résistance intellectuelle, mais aussi populiste et parfois extravagante, chez les Iraniens contemporains de l'Iran. Ainsi, au cours de ces trois décennies de l'islamisme dans ce pays, la culture islamique symbolise l'intolérance du régime en place et la prise de position se traduit par un recours exagéré aux idiomes français (avec la prononciation locale) ou anglais, à laquelle Tajadod donne des accents comiques dans *Passeport à l'iranienne*. En effet, que ce soit son ami francophile et intellectuel Dâvar ou le commun du peuple figuré par Sattâr, on aime à s'exprimer en français pour se démarquer du fanatique ignorant défenseur du régime. Alors, l'expression préférée de Sattâr « Force majeure » est répétée tout le long du récit, tandis que Dâvar n'hésite pas à citer Balzac en pleine rue, plongé dans ses pensées³⁹⁴. Rappelons encore que grâce aux relations historiques franco-iraniennes, aucune répression linguistique n'a été ressentie par les auteurs. Si du point de vue du discours de l'appartenance identitaire, les auteurs franco-persans se réclament volontiers et avant tout comme Iraniens³⁹⁵, leurs œuvres, les personnages et les histoires ne laissent pas moins refléter un schéma plus complexe et ambigu. S'il y a un tel sentiment d'appartenance, y a-t-il pour autant obstacle au métissage identitaire et aux constructions créatives transculturelles ? Comment cette apparente dichotomie émotionnelle et identitaire s'explique-t-elle ?

Ce discours couvre une double idée : être Iranien et l'Iran comme le cadre géographique de l'identité. Dans le contexte des auteurs exilés, il y a une « idéalisation » des deux concepts introduite par la distance et le changement du cadre spatio-temporel. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'une pure idéalisation, mais plutôt de la revendication d'un idéal identitaire qu'ils représentent en France en tant que minorité. Donc loin d'être une position émotionnelle ou nationaliste, l'iranité représentée et revendiquée est une attitude profondément discursive, consciente d'elle-même et stratégique pour dessiner une nouvelle ontologie identitaire et culturelle. C'est en quelque sorte une position contre l'idée d'acculturation tout en assimilant les paradigmes de la modernité occidentale à une certaine vision de leur propre culture. C'est qu'en dehors du cadre spatio-temporel, ces deux facteurs (l'idée d'être iranien et l'Iran comme espace identitaire) continuent d'évoluer de façon autonome, et nécessairement en référence à un autre cadre spatio-temporel concret qui est celui de la France. Aussi, l'affirmation de cette appartenance se réfère d'abord à un espace ainsi qu'à une définition de soi, ayant concrètement cessé d'exister depuis la révolution islamique et l'exil. La

³⁹⁴ Ibid., p.173.

³⁹⁵ Même dans le cas des auteurs comme Satrapi ou Tajadod ayant intégré la France à un bas âge (d'après les entretiens privés/et dans la presse).

distance et la déterritorialisation physique et intellectuelle occasionnent la genèse et la formation d'une nouvelle idée de soi et de l'espace territorial (l'Iran) basée sur la vision de ce qu'ils auraient dû être (sans la révolution).

De la sorte, les auteurs s'affirment « identitairement » comme des « garants » d'une culture iranienne autre (revendicatrice de la modernité), en contraste avec celle postrévolutionnaire. Cette revendication représente en arrière-plan l'engagement créatif des auteurs dans l'idée d'une reconstruction identitaire ; de ce qu'ils choisissent d'être en tant qu'Iraniens face à l'Iran contemporain mais aussi en France. Il s'agit là d'une attitude moderniste qui s'oppose en apparence à cette revendication identitaire iranienne (donc non hybride, transculturelle ou franco-iranienne). De la sorte, dans les entretiens personnels effectués avec les auteurs, la dimension de leur métissage identitaire n'est jamais directement mentionnée (bien qu'il existe), mais plus globalement l'idée d'une interférence culturelle et d'un intérêt pour les deux mondes. Cette « position » reflète cependant une tension interne de la dimension affective de l'auteur sur le plan privé, en même temps qu'elle souligne son image et sa position intellectuelle et publique en tant que créateur et « représentant » d'une minorité en exil (car l'œuvre et le discours intellectuel ont cette portée). Par conséquent, leur revendication identitaire n'est au fond aucunement incompatible avec la notion du transculturalisme créatif exprimé à travers les œuvres, et en contact avec la société d'accueil. Comme le soulignait Benessaïeh : « Le rapport transculturel, dans ce sens, est une improvisation constante sur le mode de la coadaptation, et une compétence nécessaire aux acteurs vivant dans des sociétés culturellement plurielles [...] »³⁹⁶ En d'autres termes, le dépassement qui marque le terme « transculturalisme » est un processus en action dans le temps, indépendamment du degré du discours ou de la revendication explicite des auteurs. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de l'intelligentsia comme catégorie sociale à part et plus sensible à la langue et l'environnement.

Considérant les études effectuées (depuis les années 1920 et 1940 dans le cadre de l'anthropologie amérindienne) sur des procédés de métissage et de transfert culturel, le concept de la « transculturation » de l'anthropologue Cubain Fernando Ortiz (1881-1969)³⁹⁷ servira d'une première orientation afin de définir ce que nous entendons précisément par le « transculturalisme » littéraire franco-persan. Contre l'idée d'une acculturation systématique, dans le cadre de la rencontre entre deux cultures dont l'une est plus dominante que l'autre, l'anthropologue défendait en effet l'idée d'une néo-culturation mutuelle sur le modèle du métissage biologique humain où « [...] la progéniture a toujours quelque chose de chaque parent tout en étant toujours différente de chacun d'eux. »³⁹⁸ Il y a donc l'idée ontologique d'une transformation réciproque des cultures, c'est-à-dire : l'adoption de celle du pays d'accueil tout en préservant la

³⁹⁶ Ibid., p.3.

³⁹⁷ « Dans les années 1940, l'anthropologue cubain Fernando Ortiz a proposé l'usage du mot transculturation pour rendre compte des objets amérindiens qui ont été non seulement préservés dans la culture d'origine mais adoptés et développés dans la culture d'accueil européenne. » (Turgeon, 2003, 384).

³⁹⁸ Benessaïeh, 2011.

culture et la langue d'origine. D'où l'idée de l'hybridation qui s'oppose au phénomène de l'acculturation comme substitution par la culture dominante.

Selon Reichardt : « Welsch adapte le terme de transculturalité dans le but d'une "caractérisation de l'hybridation des cultures actuelles, à savoir leur interpénétration réciproque aux niveaux de la population, de la circulation des marchandises et de l'information". »³⁹⁹ C'est également dans cette perspective que Claude Grunitzky intitule son livre richement illustré : *Transculturalisme*⁴⁰⁰, en soulignant la dimension concrète de ce phénomène dans la réalité quotidienne de toute une génération issue des sociétés pluriculturelles et du processus accéléré de la globalisation. Il en émerge une revendication du transculturalisme comme marque identitaire mixte postmoderne qui s'assume.

Le transculturalisme franco-persan qui nous intéresse introduit une dimension distincte par rapport à la situation de la « transculturation » anthropologique ortizienne. Le fait qu'il s'agisse précisément d'une catégorie sociale spécifique composée de l'intelligentsia (et non de tout un groupe ethnique, ou d'un peuple submergé par les mœurs et les cultures d'un autre, comme dans le cadre colonial), introduit un paramètre déterminant ayant son importance dans le processus de la transculturation. De ce point de vue, l'évolution interculturelle et la pensée intellectuelle, consciente de soi et de son « choix » d'exil, orientent différemment le processus de la transculturation. Nos auteurs se retrouvent dans une position active de choix et non dans celle qui subit un changement. De plus, la transculturation anthropologique mettant en avant l'interférence mutuelle des cultures, semble être un processus lent et nettement plus « inconscient » comparé au transculturalisme littéraire qui, du fait même de sa participation active à la création culturelle, est plus dynamique. D'autre part, la situation même de l'exil change la donne au niveau du déclenchement historique. Puisque associée à un « choix » personnel de la part des auteurs iraniens, et eu égard à leur arrière-plan historique en lien avec leur perception de la France et la question de la modernité (vus dans la première partie de notre recherche), la transculturation est autrement perçue et orientée. En effet, Selon Reichardt, il s'opérait déjà une translation du concept ortizien par Welsch, vers la transculturalité :

Il reprend le terme à connotation dynamique de la transculturation d'Ortiz (Transculturation) en le libérant de son contexte sociologique et en le généralisant comme catégorie philosophique de la transculturalité ou encore en le mettant au service de ses propres intérêts sur les connaissances théoriques et culturelles [...] Wolfgang Welsch a ainsi recours au terme de la transculturalité en vue de le rendre opérationnel comme terminus pour la philosophie et les sciences de la culture.⁴⁰¹

Le glissement de la transculturation vers la transculturalité introduit un paramètre nouveau dans le processus des échanges culturels modernes, et la forme de sa représentation exprimée dans une « dynamique typique » de ce réseau. Cette

³⁹⁹ Eckerth/Wendt, 2003, 11.

⁴⁰⁰ Grunitzky, Grasset, 2008.

⁴⁰¹ Reichardt, 2011, 6.

vision du transculturalisme correspond effectivement au cas concret des auteurs iraniens exilés en France, car notre point de vue est également replacé dans cette perspective culturelle plus littéraire qu'anthropologique. Par ailleurs, selon Reichardt, la transculturalité de Welsch « [...] se focalise dans une perspective socio-philosophique, plutôt sur des identités comme constructions hybrides, développées de façon discursive, et sur la culture comme discours [...] »⁴⁰²

Le discours vu comme la nécessité de s'exposer, de s'affirmer en tant qu'individu dans le réseau d'interaction sociale et langagière, introduits par les agencements nouveaux de « l'internationalisation croissante »⁴⁰³ Par conséquent, la forme et l'ampleur des nouvelles formes de communication médiatique et moderne influencent vigoureusement la production artistique, la vision des auteurs franco-iraniens⁴⁰⁴.

S'il y a un lien entre le discours et la transculturalité, il consiste en ce que celle-ci est démontrable par le discours, ou en d'autres termes, la transculturalité peut être comprise par le discours littéraire. Or, l'auteur soulève un point de vue critique, par rapport à la vision de Welsch sur la transculturalité, et qui consiste à se demander s'il existe une « différence entre les critères de classification 'transculturels' versus 'hybrides' concernant l'histoire européenne »⁴⁰⁵. Si la notion de l'hybridité intervient comme des processus de mixité dans le cadre d'une nouvelle formation identitaire des sociétés (post)modernes connectées en réseaux, nous considérons que le transculturalisme exprime plus spécifiquement la dimension créatrice ainsi que la conscience, la revendication et la volonté reflétées par des créations comme résultats de celle-ci. C'est-à-dire que dans le transculturalisme, il y a cette dimension active comme *cause* des créations culturelles (et de la culture même), alors que les notions de l'hybride suggèrent en soi l'idée d'un résultat ou d'un *effet* plutôt subi par un système. Même si la notion de culture intervient dans l'idée de l'hybride (/hybridation), elle reflète néanmoins un processus général dans lequel le sujet serait impliqué d'une façon ou d'une autre, mais qui ne maîtriserait que très partiellement la direction donnée à ce mouvement. C'est pourquoi l'hybride est en lien plus étroit avec la dimension sociale de l'interculturalité, alors que le transculturel est ce dynamisme inventif qui se rapporte aux créateurs, la cause et la source inventive de sa propre idée. Le transculturalisme représente également ce qui va dépasser les rapports conflictuels de l'individu et de l'interculturalité : « Le préfixe à connotation dynamique *trans-* signifie une orientation au-delà de toute dichotomie impliquant l'image statique ami-ennemi de l'interculturalité qui différencie entre le propre et l'étranger », finit par souligner l'auteur à propos de Welsch.

⁴⁰² Ibid., p.7.

⁴⁰³ Ibid., p.8.

⁴⁰⁴ Des blogs littéraires personnels et bilingues de certains auteurs comme Ghassemi, ou par exemple l'utilisation d'autres plateformes médiatiques (YouTube, Facebook) par Tajadod ou Nadji-Ghazvini pour leurs interventions littéraires, ou encore les versions cinématographiques des romans de Rahimi, afin de revendiquer et mettre en avant un discours identitaire, littéraire et individuel ayant des échos collectifs.

⁴⁰⁵ Ibid., p.9.

Le processus d'hybridation culturelle et la dynamique de transformation, que nous trouvons dans le phénomène anthropologique de transculturation, atteignent un degré de discours conscient pour la catégorie des auteurs franco-iraniens. Le processus « glisse » donc, pour ainsi dire, vers cette pensée consciente de son propre processus de développement que l'on qualifie de « transculturalisme ». L'auteur devient lucide de son activité créatrice qui participe activement à l'enrichissement culturel du nouveau milieu social. C'est bien ce caractère conscient de la synthèse culturelle du transculturalisme qui nous semble intéressant à explorer dans la littérature franco-persane.

1.4 « Conscience » du transculturalisme

Le transculturalisme littéraire qui se développe dans l'écriture tient d'abord son existence à l'origine de la filiation intellectuelle des auteurs ; puis il est le fruit de leur créativité qui se développe dans le cadre de l'exil et de son évolution. Ces deux paramètres combinés déclenchent effectivement la volonté de révolte et le dynamisme de la « transgression » intellectuelle des schèmes figés (potentiellement présents) chez cette catégorie.

En effet, cet état d'esprit relève incontestablement de la pensée moderniste historiquement connue mais qui n'a jamais su se réaliser complètement en Iran. Il trouve pourtant le cadre propice à sa réalisation en exil. De la sorte, la culture de l'intelligentsia se préserve incontestablement du phénomène de l'acculturation et la conscience du choix subsiste vigoureusement dans le cadre de nouveaux paradigmes culturels occidentaux. La nouvelle culture ne pèse donc pas sur la conscience des auteurs comme un poids hégémonique (malgré les difficultés de l'intégration que connaissent tous les exilés) comme ce fut le cas chez d'autres intellectuels issus de la postcolonisation. Le modèle de la modernité occidentale comme principe social et culturel représente donc une perspective familière et intellectuellement approuvée dans leur esprit (connue d'abord à travers la littérature occidentale, ensuite par l'expérience de vie en France). Ainsi, l'expatriation occasionne une redéfinition identitaire et créative en posant les bases du transculturalisme comme un phénomène « conscient ». Nous plaçons donc le paramètre de la conscience intellectuelle comme volonté de transcender des particularités culturelles et comme le fondement ontologique du transculturalisme littéraire franco-persan. La conscience spéculative qui agit au cours de l'évolution des auteurs en exil constitue le point de départ d'une vision transculturelle en devenir ; c'est pourquoi l'histoire autobiographique de l'auteur est directement liée à son œuvre et explique l'ampleur du genre de l'autofiction.

Nonobstant, il ne s'agit pas d'une conscience en terme de la revendication directe du concept même du « transculturalisme » comme point de départ des créations littéraires (cela relève a posteriori de la tâche de l'analyste), mais plutôt d'une prise de conscience de soi en tant que créateurs dans un contexte socioculturel et créatif nouveau, et du dynamisme évolutif de cette situation. Dans ce mouvement de redéfinition continuelle (car il y a réadaptation et apprentissage culturels) en interaction avec la société d'accueil, naît le « discours » transculturel

propre à cette catégorie, ayant une histoire « commune ». Aussi, par la conscience du transculturalisme (chez des auteurs et dans leurs créations) nous n'entendons pas « avoir conscience de », mais l'idée d'une conscience « qui appartient » au transculturalisme et qui lui sert de fondement. Nous y voyons plus précisément cet effort lucide de vouloir continuellement dépasser le cadre de leurs normes et leurs valeurs culturelles, ainsi que leurs propres paradigmes de pensée. L'existence de cette conscience (comme catalyseur du transculturalisme), dans la pratique discursive de la création, se montre effectivement dans l'évolution occasionnée par l'exil : d'abord, l'isolement dans le multiculturalisme social, ensuite l'interculturalisme malgré ses difficultés communicationnelles et des contacts parfois conflictuels, puis enfin la genèse d'une nouvelle vision transculturelle, autonome et propre, à travers des productions littéraires. Le schéma d'évolution, qui commence depuis l'exil dans les années 1980, est valable pour toute cette catégorie d'auteurs étant parvenus à produire des créations littéraires transculturelles. En effet, nous pouvons observer les éléments exprimant ces trois moments à travers les œuvres⁴⁰⁶. Cependant, expériences personnelles, bagages culturels, niveau et ampleur du contact avec la société d'accueil de chaque auteur déterminent le rythme et interviennent dans le schéma du progrès.

La conscience donc, que nous prenons comme base du phénomène du transculturalisme, est en quelque sorte reliée à l'acquisition linguistique et son utilisation dans le cadre du roman et de l'écriture romanesque. De la sorte surgit également un contact, voire une confrontation linguistique. Cela est lié à ce que Bakhtine nommait « l'intentionnalité » du langage dans *Esthétique et théorie du roman*, car pour lui le langage « [...] n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. »⁴⁰⁷ Le lien intrinsèque qui lie l'auteur iranien à la société d'accueil se concrétise précisément dans le dialogisme qu'il établit avec elle à travers ses créations, parallèlement au dialogue qu'il établit avec la société. La conscience de l'importance du dialogue transparait dans le langage qui exprime la vision du monde propre des auteurs, ayant leur propre approche des thématiques.

Pour l'auteur, la prose en général et l'écriture romanesque en particulier font partie de cette dimension socioculturelle de la modernité auquel l'Iran traditionnel ne s'est jamais vraiment ouvert. Le traditionalisme religieux voit une continuité dans l'esprit poético-mystique, tandis que le modernisme lié au genre romanesque s'y oppose. Pour les auteurs franco-persans, il s'agit donc essentiellement d'un profond changement de regard qui, en exil, fraie un passage de la culture poétique vers la modernité et l'écriture qui la caractérise. Effectivement, l'intérêt de ces auteurs pour le roman signifie au fond une métamorphose dans l'expression d'un langage (et par-là même du métissage d'une vision du monde et de la pensée) passant du monologue, « monolinguisme » et monologisme de la poésie (en référence à Bakhtine) au dialogisme, dialogue (au sens le plus large de la

⁴⁰⁶ La trilogie de Meskoob et les nouvelles de Chafiq représentent assez clairement cette évolution passant par ces différentes phases.

⁴⁰⁷ Bakhtine, 1978, 114.

communication socioculturelle) et « plurilinguisme » dans la création et l'altruisme. En effet, l'écriture franco-persane véhicule ses propres « visions » et « discours » au sein de la culture française, établissant des connexions dialogiques et créant des diversités sociolinguistiques. Plus loin, dans la partie traitant du lien entre la poésie et la prose, nous verrons, par exemple, comment Erfan établit des associations transculturelles entre les normes françaises et iraniennes, entre la modernité et le traditionalisme (à travers l'intertextualité de la poésie, des thématiques de l'exil, de la critique sociale et du rapport à autrui). D'autre part, stylistiquement, l'écriture de Tajadod aborde avec humour une mixité linguistique propre, transcendant des particularités propres à chaque langue.

C'est bien dans ce cadre que se pose la question du transfert culturel en prenant une dimension aussi intéressante que complexe. Nous essaierons d'observer de plus près, dans cette partie, les éléments qui représentent le transculturalisme littéraire, mais également la question du contact entre le français et le persan et le rôle que cette rencontre joue dans la transculturalité des œuvres. Nous ferons ensuite une catégorisation tripartite du transculturalisme des œuvres franco-persanes.

2. Procédés esthétiques s'orientant vers la transculturalité

2.1 Une tentative de catégorisation

Il serait souhaitable de pouvoir placer les œuvres du corpus sélectionné dans des catégories appartenant ou représentant le transculturalisme. Nous repérons en effet des orientations omniprésentes et majeures que sont « la critique », « l'antagonisme » et « le fusionnel ». Naturellement, chacune de ces orientations s'exprime de manière personnelle et différente. Par exemple, la critique culturelle ou politique peut se faire par des procédés tragiques, philosophiques ou encore comiques. Nous retiendrons entre autres cela comme un des signes de transculturalisme dans la littérature franco-persane ; car il favorise une distance intellectuelle et une dimension intéressante qui s'adapte plus spécifiquement à une vision transculturelle dans sa combinaison avec l'attitude critique (ou bien c'est cette critique qui devient transculturelle en empruntant la voie de l'humour). De la même manière, « l'antagonisme » et la révolte peuvent être exprimés dans une perspective transculturelle qui, au fond, dépasse des états conflictuels premiers pour dévoiler un nouvel horizon ; et également des techniques d'écriture, des genres (poésie), des symboles et paradigmes liés à des traditions culturelles spécifiques (comme la notion du jardin déjà analysée) sont parfois assemblés et « fusionnés » d'une manière si harmonieuse qu'ils créent une œuvre autonome, complète en soi et originale. Pourtant, la classification des œuvres n'est pas une tâche aisée.

Par ailleurs, au-delà du transculturalisme « unilatéral » et « bilatéral »⁴⁰⁸, le

⁴⁰⁸ De l'orientation dans le métissage qui s'établit entre les deux cultures iranienne et française. La culture iranienne par rapport à ses propres paradigmes constitutifs, et par rapport à la culture

suffixe trans- dénote une universalité ou une « multilatéralité » des créations. En effet, des œuvres comme *Persepolis* de Satrapi ou *Syngué sabour* de Rahimi (adaptées également pour le grand écran) parviennent à établir des « connexions » émotionnelles dépassant le cadre des deux cultures. Le succès international de ces œuvres montre que, parfois, certains aspects du transculturalisme parviennent à l'apogée d'une expression créative multidimensionnelle. S'agissant de la technique narrative par exemple, l'usage des allégories⁴⁰⁹ crée une ouverture sur la dimension universelle de l'appréhension des émotions et du sens.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, dans les écrits du début de l'exil, le symbolisme tente de « traduire » la signification d'une image au service d'un contenu politiquement engagé ; ce fut le cas de la première nouvelle de Chafiq « Le mur » où l'on trouve des formules telles que : « ces fosses ont pris la forme d'une bouche » ou « Ces trous sombres sont devenus des orbites pleines de regards étincelants »⁴¹⁰ Tandis que dans ses dernières nouvelles (ou celles de Meskoob), les histoires perdent leur caractère linéaire et symbolique lié à la politique, pour affiner la psychologie des personnages en les faisant rentrer subrepticement dans des dimensions plus allégoriques et universellement accessibles. Les complexités de la vie, des émotions et des thématiques abordées accompagnent un style d'écriture plus original. Ainsi, les émotions humaines profondes ou la dimension éthique de l'histoire élargissent les frontières de la transculturalité de l'œuvre.

Ensuite, la « désindividualisation » de l'œuvre et du personnage principal parvient à créer cet espace de l'identification dans lequel tout lecteur de nationalités confondues arrive à s'intégrer. Le « je » autofictionnel est en effet une figure plus ouverte qui potentiellement permet une multitude d'approches narratologiques. Les dernières nouvelles de Chafiq ou le dernier volet de la trilogie de Meskoob sont à cet égard des exemples remarquables que nous analyserons. Puis enfin, il y a la « détemporalisation » qui contribue à cette forme de transculturalisme. Le cadre chronologique du temps devient parfois moins clair, fixe et exprime un lyrisme entre le rêve et la réalité (chez Meskoob, Chafiq ou certaines nouvelles d'Erfan). Dans une telle temporalité, l'espace diégétique se prête alors plus facilement à l'intégration des mythes et des virtuosités fantaisistes de l'auteur.

Nous avons constaté que les procédés du transculturalisme relèvent de trois orientations principales s'exprimant à travers différentes thématiques non délimitées de façon stricte dans chaque œuvre. En effet, ces trois orientations se croisent, se chevauchent et s'interpénètrent fréquemment dans une même œuvre, même si parfois une couleur domine les autres. Cependant afin de mieux exposer, dans les grandes lignes, les principales voies du transculturalisme littéraire et de donner la répartition globale de notre corpus, nous proposons un schéma général. En regardant de plus près les œuvres franco-persanes, nous tentons une

française comme référence, ou encore dans une perspective critique.

⁴⁰⁹ Dans la perspective de W. Benjamin l'allégorie exprime la « matérialité » de la langue elle-même (Bégot, *Astériorion*, 2010).

⁴¹⁰ Chafiq, 2005, 17.

catégorisation de notre corpus sélectionnée dans les trois principales voies du transculturalisme :

Auteurs	Les trois catégories principales du transculturalisme littéraire		
	Critique (à double face, humour)	Antagonisme (polémique, révolte)	Fusionnel (combinaison de valeurs et de formes, éclectisme, poésie, allégorisation)
Tajadod	<i>Passeport à l'iranienne</i>		
Taraghi		<i>La maison de Shemiran</i>	
Chafiq		<i>Chemins et brouillard</i>	
Satrapi	<i>Persepolis</i>		
Nadji			<i>Neige sur Téhéran</i>
Erfan			<i>La 602^e nuit</i>
Rahimi			<i>Sangué sabour</i>
Meskoob			<i>Partir, rester, revenir</i>
Ghassemi	<i>Harmonie nocturne</i>		

Néanmoins, cette catégorisation n'exclut pas une approche analytique souple à l'égard des entrecroisements qui s'opèrent dans les trois catégories au sein d'une même œuvre. De surcroît, nous faut-il souvent évoquer tel ou tel aspect d'une œuvre dans d'autres catégories si cela est nécessaire. Si une œuvre est classée dans la catégorie du transculturalisme fusionnel, cela n'exclut point ses paramètres critiques ou antagoniques. C'est simplement le trait le plus dominant que l'on garde, et pour chaque catégorie nous nous concentrerons sur une œuvre exprimant plus amplement l'orientation donnée tout en mentionnant des éléments d'autres œuvres (placées dans les autres catégories) si cela s'avère nécessaire pour éclaircir ou justifier le transculturalisme en question. C'est donc bien dans cet esprit de permutableté eu égard à la classification non exhaustive que nous passons à l'analyse des trois catégories principales du transculturalisme dans une approche thématique, narratologique et stylistique.

2.2 Quelques précisions à propos de l'écriture franco-persane

2.2.2 Des œuvres écrites en français

Rahimi évoquait une « libération » à l'égard du poids culturel exercé par la langue maternelle. Des tabous, mais aussi des automatismes d'autocensure exercés par une langue trop ancrée dans l'esprit et l'inconscient, et qui par-là même limiterait la liberté d'expression sur certains sujets. Pour Tajadod au contraire, il semble ne pas y avoir de dichotomie linguistique et technique pour exprimer les différences culturelles. Elle qui a toujours écrit en français, semble jouir d'une adéquation spontanée entre langue et pensée. Dans son cas, l'écriture s'accorde naturellement à la pensée et à la culture maîtrisée ; elle confère aussi une articulation multiple mais

souple, du point de vue linguistique et du regard porté sur la société iranienne. Cependant, la forme de l'écriture garde toute sa désinvolture et pousse à sa façon les frontières de la spéculation linguistique. Elle adapte un style personnel (fortement ironique) dans une technique narratologique romanesque occidentale, tout en abordant des sujets profondément liés à l'Iran et sa culture. Dans ce sens, les œuvres de Tajadod et Satrapi relèvent de la même catégorie. La vision qu'elles proposent est profondément imprégnée par des éléments des doubles culture et langue, c'est-à-dire une maîtrise des paradigmes de deux domaines socioculturels et historiques différents. Pour parler des sujets qui dépassent de loin le champ de la connaissance des lecteurs d'une autre culture, leur point commun se trouve dans l'usage de l'humour et un style plutôt léger.

Étant donné que ces deux auteurs maîtrisent la langue française mieux que la plupart des autres, elles arrivent à transmettre au public français la dimension affective et les paradoxes socioculturels complexes d'un pays aussi mal connu que l'Iran. Sur le plan identitaire, nous sommes également amenés à constater que ces deux auteurs « diluent » aisément leur expérience iranienne dans l'expérience française. D'ailleurs, chacune évoque à ce titre, dans son œuvre respective, des épisodes montrant que leurs amis les considèrent comme différentes et « étrangères » (des Françaises) lorsqu'elles retournent au pays. Cette différence réside non pas dans une perte ou une lacune de la langue maternelle, mais dans le comportement et la façon d'être qui émane d'elles. Cependant, ce serait une erreur que de vouloir distinguer ou dissocier la part iranienne de leur identité de la française. Car cette position identitaire et culturelle n'est pas simplement un « entre-deux » (qui émerge effectivement lors des premiers contacts avec le pays natal, la famille et les amis), mais il arrive un moment où l'identité hybride transcende profondément l'obstacle des particularités. Des automatismes du langage, des jugements et la perception hybride créent spontanément des blocages psychiques ou des dichotomies identitaires (comme c'est le cas dans la phase multi ou interculturelle de l'exil et de l'intégration).

Il semble alors que la nature d'un tel regard humoristique (de ces deux écrivains) sur des situations complexes et parfois douloureuses relève en grande partie de la distance spatio-temporelle, leur assimilation culturelle de la société d'accueil dès le plus jeune âge. Et pourtant, l'acquisition des critères d'une double culture permet de mieux transmettre au public francophone des réalités complexes de leur pays natal. D'où le caractère hybride et transculturel du regard, révélant la spécificité stylistique et identitaire féminine reflétée dans l'œuvre. Tajadod et Satrapi portent leur regard sur la façon dont la société patriarcale impose des restrictions vestimentaires et le port du voile islamique avec les paradoxes qu'elles engendrent. Des codes de comportement pour des femmes qui ne doivent pas regarder les hommes dans les yeux ou leur serrer la main alors qu'elles doivent bien travailler et affronter les problèmes quotidiens en société.

Toutefois, on n'insinue pas que l'humour et le rire aient une fonction approximative dans d'autres œuvres franco-persanes issues des traductions. Seulement l'équilibre, la répartition homogène de cette forme du regard féminin dans les œuvres de Tajadod et Satrapi, témoignent d'une position identitaire et

d'une vision ontologiquement différentes de celles des autres œuvres traduites ou écrites par des auteurs hommes. La nature de la vision proposée par ces deux écrivains (cependant différente chez chacune) est une marque particulièrement réussie du transculturalisme des œuvres. Leur regard est à la fois plus reconnaissable par un public plus large et cosmopolite. L'approche linguistique de celles qui écrivent directement en français est effectivement fusionnelle du point de vue culturel, et prend sens dans cette idée de Jean-Marc Moura : « À la différence de la traduction, il ne s'agit pas d'aller d'une langue à l'autre dans deux textes différents, mais de proposer une fusion des deux langues au sein de la même œuvre. »⁴¹¹ Il y a en effet, la présence d'un lexique et un style d'écriture autre que des écrits issus de la traduction. Par exemple, la question de la « fidélité » au style ne se pose pas dans le cas de l'écriture directe en français. Dans le cas de Satrapi ou Tajadod, la question de la transmission « correcte » du style, du rythme, de l'équivalence syntaxique ou même de « discours » de fond ne se pose pas, puisque les auteurs expriment directement tous ces paramètres en langue seconde. D'autant plus qu'un auteur est parfois souvent un « inventeur » de la langue et donc la « fusion » entre deux langues se fait d'une façon directe et naturellement hybride. Or, cette dimension créative linguistique devient plus restreinte dans le cas des traductions qui cherchent plutôt la correspondance à la langue et au langage sources. Mais cette « fidélité » totale n'est au fond qu'illusion puisqu'aucune langue ne peut rendre une même « réalité » de la même façon en passant par des équivalences exactes.

Nous verrons plus loin que c'est aussi la raison pour laquelle les auteurs franco-persans (par exemple Nadji-Ghazvini ou Erfan) passent de plus en plus par une écriture « destinée » au public français, c'est-à-dire une transposition de la pensée créative « adaptée » à ce public ; ou encore d'autres tentent d'écrire directement en français (Rahimi, Chafiq, Erfan). C'est précisément sur ce point de la traduction, ou de l'auto-traduction, que le transculturalisme de l'auteur devient effectif. Aussi, dans la partie concernant la catégorie du transculturalisme critique et fusionnel, il importe de voir comment Tajadod et Satrapi procèdent à la mixité du langage, des expressions et des concepts typiquement iraniens dans la langue française ; et la façon dont Satrapi s'approprie la bande dessinée comme genre occidental.

2.2.3 De la traduction des œuvres franco-persanes

Parmi les arts, l'écriture est la plate-forme qui fait intervenir nécessairement la langue et agit dans l'espace du dialogue interculturel. L'écriture directe dans la langue du pays amplifie l'impact du discours auctorial et celui de l'œuvre. Certains auteurs franco-persans comme Rahimi ou Chafiq, font des tentatives pour écrire directement en français, alors que d'autres comme Satrapi ou Tajadod le font naturellement.

⁴¹¹ Moura, 2007, 112.

Cependant, dans les deux cas, leur écriture n'a pas une approche spontanée et « conventionnelle » avec les normes de la langue française. La source culturelle de celle-ci étant double, elle bouscule les normes, poussant les frontières de celle-ci vers de nouvelles « frontières » que sont celles de la langue et de la culture iraniennes. Il se crée alors des formules hybrides et des styles originaux du point de vue narratif et d'imagerie. De ce point de vue, les œuvres témoignent de l'histoire politique et des changements identitaires vécus par les auteurs. Avec la translation de leur univers dans la langue du pays d'accueil, cette littérature établit un lien inédit entre les deux cultures coexistantes depuis trois décennies. Elle occasionne par là même la possibilité d'une nouvelle orientation parmi les « dialogues » interculturels préexistants au sein de la société. La question des œuvres écrites en persan, traduites ensuite en français, soulève des problématiques intéressantes eu égard à la question du transculturalisme littéraire, à savoir si une œuvre écrite en persan par un auteur franco-iranien, ensuite traduite en français par un traducteur (parfois en collaboration avec l'auteur même) peut artistiquement atteindre cette dimension. Finalement, le transculturalisme est-il exclusivement une affaire d'écriture directe en français ou pas ? Mais cela pose aussi la question de la spécificité des œuvres traduites par rapport à celles créées directement en français.

Il faut d'abord reconnaître que tout texte est susceptible d'être traduit⁴¹². Or, la littérature franco-persane (même traduite du persan) prend comme « modèle » le genre d'écriture romanesque moderne en y introduisant ses propres spécificités. Toutefois, il y a parfois de plus grandes difficultés de traduction liées à la complexité du texte persan eu égard à sa structure qui associe la forme et la dimension poétique et parfois délibérément énigmatique. Résultat probable d'une tradition fondée sur des siècles d'influences d'une perception poético-mystique du monde, où le sens n'est jamais donné d'emblée, mais doit être déchiffré, décodé. Ces complexités se trouvent dans des expressions, sonorités, rythmes phraséologiques, etc., qui s'unissent au contenu du discours auctorial. Ces difficultés sont notamment plus aisément contournées par ceux qui écrivent directement en français. Puisqu'ils basculent « immédiatement » l'expression des affects et des concepts dans des procédés issus de la prose occidentale dotée d'une certaine rationalité intrinsèque.

Mais là n'est pas toute la difficulté des traductions. En effet, d'une part la littérature et la langue persanes sont directement issues de la poésie, par le rythme des phrases et les sonorités, et en sont fortement imprégnées; d'autre part, pour les œuvres écrites en persan (non pas dans le but préalable d'une traduction pour les lecteurs français), le traducteur se trouve confronté à la « musicalité » des mots et des sonorités qui varient et « jouent » avec le sens du « mystère », de l'« énigme » et d'une esthétique propre, liée à la culture et à l'approche poético-mystique du monde. Alors, l'auteur iranien est dans l'impossibilité de les traduire lui-même (ou avec beaucoup de difficultés), et les traducteurs français ont du mal à saisir pleinement la dimension culturelle liée à la langue (forme/contenu). Dans ce cas, même avec leur coopération, l'œuvre traduite « perd » une grande partie de sa

⁴¹² Genette, 1982, 295.

musicalité linguistique persane, et la forme et la stylistique sont parfois affaiblies au profit du contenu et de la trame historique⁴¹³. D'autres doivent donc faire des compromis linguistiques lorsqu'ils abordent l'étape de la traduction, sans perdre le sens de leur discours et énoncé. « Il vaudrait mieux, sans doute, distinguer non pas entre textes traduisibles et textes intraduisibles (il n'y en a pas), mais entre textes pour lesquels les défauts inévitables de la traduction sont dommageables (ce sont les littéraires) et ceux pour lesquels ils sont négligeables [...] » écrivait Genette en ajoutant que « Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose* ».

Si le transculturalisme est avant tout une question de vision du monde en accord avec son expression langagière, alors la question est de savoir si cette expression n'est pas dénaturée par la traduction. Car on s'interroge sur les spécificités et la contribution d'une « vision », d'un « discours » et du « sens » contenus et véhiculés à travers la traduction dans un autre univers et une autre langue. Des questions qui se compliquent d'autant plus qu'il s'agit de l'Iran et de la France, du fait de leur éloignement. Quel est au fond l'effet de la traduction sur le transculturalisme littéraire ?

S'agissant de la littérature franco-persane, nous sommes dans le cas de figure d'un processus d'hybridation basé d'abord sur la perception intime de l'auteur progressivement métissée par la durée de la contiguïté socioculturelle. Ensuite ce dernier tente de la transmettre à travers la nouvelle langue. C'est peut-être pour cela aussi qu'à la fin de son recueil de nouvelles, Erfan affirme être « son premier lecteur »⁴¹⁴, au niveau linguistique, de la traduction, mais aussi et surtout au niveau de la translation du sens et la dimension transculturelle offertes aux lecteurs. Il ne s'agit pas de deux niveaux de transculturalisme (puisque ce dernier est en soi une création littéraire fondée sur des paradigmes culturels mixtes) mais tout bonnement de l'importance de l'implication et des connaissances du traducteur. Car ce dernier doit bien introduire et trouver l'équivalence des mots, des images, des expressions, du rythme, de la musicalité, etc. provenant d'une autre culture. C'est pourquoi les auteurs collaborent souvent à la traduction sans pour autant maîtriser totalement cette démarche.

En réalité, ce décalage est parfaitement cohérent et compréhensible, car la pensée et le développement langagier qui évoluent simultanément dans l'esprit de l'individu dans un cadre de monoculture, ne suivent pas le même schéma dans le cas des auteurs exilés. En effet, les normes nouvelles ont dû être assimilées à des âges souvent avancés, ce qui exclut la simultanéité et demande au contraire un effort d'apprentissage et de translation de sens. Les paradigmes socioculturels métissés cherchent donc leur meilleure « forme » dans la langue destinée au public. On comprend donc cette confrontation linguistique et culturelle qui passe d'abord

⁴¹³ Nous pensons à des romans comme *Le brave des braves* (2001) de Reza Daneshvar, ou *Neige sur Téhéran* de Nadji-Ghazvini, où la langue persane et le stylistique sont des paramètres esthétiques déterminants.

⁴¹⁴ Erfan, 2000, 185.

par l'auteur, quand bien même capable d'écrire directement en français. Car il faut bien prendre en compte la traductibilité de certains paramètres et traduire des particularités paradigmatiques ainsi que des sentiments complexes en lien avec les traits culturels spécifiques comme le « *târof* » chez Tajadod ou le concept de « paradis » chez Meskoob ou encore la perception du « temps » chez Rahimi. Seulement, le choix est plus maîtrisé et l'approche interlinguistique plus spontanée lorsque l'auteur écrit directement en français ; ce qui n'empêche pas la création d'univers surréels ou postmodernes, où les discordances deviennent des manifestations du transculturalisme.

Des expressions, des perceptions du monde et des personnages soulignent les confrontations à l'égard d'autrui, mais également de soi, en tant qu'identité transculturelle. En même temps, l'écriture est un moment de réflexion sur la langue et sur la pensée pour définir et représenter l'autre, soi, ou l'autre à soi. Dans cette épreuve de création littéraire, les auteurs franco-persans qui n'écrivent pas directement en français sont encore plus confrontés, techniquement, à la question de la réception de leur texte par le public français. Est-il compatible avec les codes linguistiques de cette langue ? Ces considérations de la « traductibilité » des textes mènent également l'auteur sur le terrain du transculturalisme, c'est-à-dire le défi de trouver des formules et des consensus pour exprimer une littéralité nouvelle, métissée et qui peut être appréhendée par le public français (ou encore plus large). Problème qu'il faut résoudre par l'acquisition des outils du langage appropriés. Parmi ces auteurs, beaucoup se retrouvent dans l'impossibilité d'écrire directement en français. Ils écrivent alors en persan, ayant au préalable en vue une traduction prompte en français. C'est par exemple le cas de Nadji-Ghazvini ou d'Erfan dont le lecteur visé est avant tout francophone puisque leurs œuvres ne se publient pas en persan.

2.2.3.1 Une interlangue franco-persane ?

En réalité, cette littérature ne revendique pas expressément l'interlangue comme outil linguistique de choix. Si le lecteur rencontre une interlangue, c'est dans certaines formulations littéralement traduites. Pourtant, on peut apercevoir dans l'œuvre traduite de Ghassemi ou des nouvelles de Meskoob, que parfois, malgré cet effort, l'interlangue réapparaît vigoureusement par endroits. Par exemple dans la nouvelle *Voyage dans le rêve* de Meskoob, le traducteur (A. Moghani) crée automatiquement un usage interlinguistique, puisque atypique en français, de l'expression « partir en fumée » pour parler du décès de quelqu'un : « [...] une semaine à peine et il s'est éteint, parti en fumée. Il est mort bêtement. »⁴¹⁵

Cette expression qui existe également en persan (*Dood shodan*) a cependant une connotation plus « acceptable » en persan dans ce contexte (la mort d'une personne) qu'en français. En effet, l'effet produit en français semble plus distant, sarcastique et relevant plus de l'humour noir, tandis qu'en persan l'imaginaire

⁴¹⁵ Meskoob, 2007, 133.

collectif du concept de l'amitié⁴¹⁶ (le vieil ami qui est mort) est affectivement plus intimiste, ce qui introduit une dimension plus nostalgique et dramatique au sein de la même expression. Le sarcasme de l'expression est donc atténué avec un contexte chargé de tristesse et de regret. La traduction du persan reste donc toujours une version « différente » de la diégèse originale, quand bien même elle la reflète. De plus, la faible intensité de l'interlangue introduit un « décalage » dû à l'imaginaire devenu hybride dans leur pratique de l'écriture. Résultat qui amplifie plus communément chez le lecteur la sensation de l'exotisme dans la perspective à la fois politiquement engagée, et/ou alors poético-mystique.

D'une autre manière, l'interlangue se développe explicitement chez un auteur comme Tajadod, non pas comme revendication identitaire contre les Français et la France, ou une nouvelle « colonisation »⁴¹⁷ linguistique dans d'autres cadres, mais comme réaction « critique » envers certains paramètres de langue et des mœurs iraniens. C'est-à-dire que le français subit une « réinterprétation » socio-linguistique persane. Les répliques des personnages enrichissent la polyphonie de l'œuvre tout en y introduisant une interlangue voulue et fonctionnelle (provoquant le rire ou la critique). Par exemple, pour « faire des façons » on dit : « – Vous disposez de moi. Je suis votre serviteur. C'est moi qui dois vous suivre »⁴¹⁸, ou : « – Nahal *djân*, je t'ai réveillée ? »⁴¹⁹, ou encore : « J'espère que ce sera votre dernier deuil »⁴²⁰ pour traduire directement en français des locutions purement persanes. Dans ce cas précis du mot à mot divertissant, l'interlangue fonctionne comme un « outil engagé » afin de transmettre sciemment dans la langue française des mots, des expressions et aussi une forte dimension affective de la culture iranienne. Cette technique d'interlangue introduit littéralement une autre situation d'énonciation en français (parfois avec des explications plus précises), provoquant l'amusement en même temps qu'une position critique qui raille les mœurs derrière ces articulations. Il s'agit là d'une technique particulière à Tajadod.

Au fond, les œuvres franco-persanes traduites sont susceptibles de conserver leur caractère transculturel au même titre que celles écrites directement en français. Du point de vue linguistique, le métissage est bien visible dans les œuvres, mais on ne peut vraiment parler d'une « interlangue » qui se comparerait à la créolisation linguistique des anciennes colonies françaises, formée par une promiscuité linguistique ou historique. Néanmoins, délibérément ou parfois contraints par le

⁴¹⁶ L'auteur définit ainsi la nature de leur amitié : « Etre l'ami d'agha Mehdi était un rêve fluide et délié. Fluide car il s'écoulait sur des chemins invisibles avec la liberté d'une brise. Délié car le temps lui était étranger. [...] » (Ibid., p.159).

⁴¹⁷ « "On assure que la littérature maghrébine d'expression française est écrite effectivement en français mais qu'elle *s'exprime* en arabe, le français étant donc *colonisé* par celui-ci". Cette « colonisation » s'opère par la présence de mots arabes à l'intérieur du texte comme par la présence souterraine de références maghrébines et musulmanes dans les images et les métaphores, la langue arabe étant en effet beaucoup plus imagée que le français. » (Curreri, 2011, 11).

⁴¹⁸ Tajadod, 2007, 85.

⁴¹⁹ Ibid., p.120.

⁴²⁰ Ibid., p.127.

choix de la meilleure équivalence, les auteurs ont recours à des procédés stylistiques qui occasionnent une « interlangue » personnelle et ponctuelle (par des juxtapositions lexicologiques, des traductions littérales des mots, des locutions, un rythme narratif, des jeux de mots, etc.).

L'interlangue franco-persane et le style de l'écriture qui y contribue découlent donc d'une nécessité interne qui est celle de la formation de l'imagerie directement sous l'influence de la culture persane. Les idées de l'auteur peuvent être modernes bien que les images et les imageries de l'histoire renvoient à d'anciennes traditions. Ce qui n'empêche aucunement le transculturalisme du regard, mais contribue au contraire à une reterritorialisation de l'imaginaire dans son expression française. L'interlangue peut aussi être le résultat d'une traduction locutionnaire directe ou dans le contexte. Taraghi fait partie des auteurs franco-iraniens qui ne maîtrisent pas assez le français pour écrire directement dans cette langue. Cependant, sa connaissance de plusieurs cultures (notamment anglo-saxonne), sa maîtrise de l'anglais et son bagage multiculturel nourrissent assez son univers créatif pour satisfaire son besoin d'écrire. Et pourtant la langue du pays d'accueil reste pour elle une source culturelle majeure depuis le plus jeune âge. Pour ces auteurs, le français reste une langue véhiculaire pour parler, ainsi qu'une source de lecture, mais pas d'écriture. Cela montre que la culture (ici française), au sens littéraire et plus large, peut être communiquée et appréhendée avec un impact fort sur l'univers créatif de l'auteur, sans qu'il y ait forcément une maîtrise linguistique parfaite ou de production directe dans cette langue.

Néanmoins, dans ce cas, le style de l'univers narratif est plus « teinté » par la culture iranienne que française. C'est d'ailleurs cette dimension qui marque la spécificité franco-persane comme genre nouveau auprès du grand public. Le recours aux explications des locutions et des concepts sous forme de notes est donc le signe d'une forte présence de l'imaginaire persan dans la diégèse, bien que cela ne soit pas forcément synonyme du renfermement psychique de l'auteur dans une vision du monde spécifique. Au contraire, techniquement parlant et dans le contexte spécifique du roman de Taraghi, où elle évoque l'Iran et son enfance par exemple, l'univers iranien sert vigoureusement le contenu passéiste et la thématique mélancolique de l'exilée en France. Les explications intradiégétiques et les notes soulignent en effet l'appartenance ethnique et culturelle de la narratrice. On peut effectivement noter que dans les romans traduits du persan, ceux qui traitent du cadre du pays natal rentrent dans ce procédé. Quelques exemples stylistiques d'expressions introduites par la traduction en français illustrent cette interlangue.

Les expressions persanes très imagées (abondantes dans cette langue) sont parfois littéralement traduites en français par le traducteur (souvent avec la participation de l'auteur) ou l'auteur traducteur sans passer par des notes explicatives. Ce qui contribue à l'aspect poétique du texte et de la langue, à la dimension interlangue. Par exemple, la tournure : « Tu clignes à peine de l'œil que te voilà devenue une vieille femme bossue » dans *La maison de Shemiran*⁴²¹ est

⁴²¹ Ibid., p.47.

une expression très courante en persan directement traduite en français. Pour un persanophone, la forme persane de l'expression : « Tu clignes à peine de l'œil » est clairement reconnaissable⁴²². Pour un Iranien francophone, la phrase ne représente donc rien d'insolite. Or, la traduction en français pour un lecteur français révèle une dimension nouvelle, car elle est différemment exprimée que dans la forme française courante et proche : « En un clin d'œil ». En effet, dans les locutions courantes, la forme de désignation de l'interlocuteur par le pronom « tu » est plus courante en persan qu'en français où l'on privilégie la neutralité et la généralité. Ou encore le proverbe persan traduit littéralement par : « [...] ne t'inquiète pas petite chèvre le printemps arrive »⁴²³ est également très répandu et la protagoniste se le dit en pensée pour se donner l'espoir de vivre (en exil).

L'image qui s'en dégage correspond en effet à la situation du personnage en détresse, mais, comme avec le printemps, l'animal peut à nouveau brouter son herbe et continuer à vivre, la protagoniste peut aussi espérer des jours meilleurs. Ici, la traduction littérale est assez imagée pour ne point laisser le lecteur français perplexé face au sens. Cependant elle introduit un symbole inattendu accompagné d'un certain humour plutôt mélancolique, alors que le lecteur non averti pourrait associer le protagoniste à l'animal en question au sens propre : dans ce cas, l'impact émotionnel du proverbe change totalement, alors qu'en persan cette interprétation est bien sûr exclue. D'autres expressions comme : « [le couteau] ne coupe même pas le fromage [...] » ont en persan une connotation de moquerie ou de dérision. Ce but est très partiellement atteint dans le cadre de la traduction ; cependant, bien contextualisée, l'expression retrouve cette fonction (malgré le mince rapprochement du sens en français) puisque l'oncle opiomane, blessé dans son orgueil, compte se suicider avec un objet ridicule : « [...] avec le couteau de la cuisine, il veut se tuer, s'arracher le cœur et s'ouvrir le ventre. Heureusement ou malheureusement, le couteau est vieux, émoussé, ne... »⁴²⁴

Dans le cadre de l'écriture hybride et du transculturalisme franco-persan, l'interlangue devient une sorte « d'interlangage » dans l'espace physique du texte, puisque non seulement des mots et des expressions persans s'intègrent en français, mais aussi tout un univers oriental s'y infiltre à travers la diégèse. On pense par exemple à la dimension de l'oralité chez un auteur comme Erfan, phénomène qui contribue à l'élaboration narrative de l'écriture transculturelle. Nous verrons aussi comment l'oralité de son écriture reste fidèle à la tradition des contes comme des *Mille et Une Nuits*. Les expressions employées et la tonalité du discours de l'énonciateur, rejoignant cette tradition littéraire, procèdent cependant à une mixité avec des paradigmes européens modernes.

⁴²² « *Tâ tchechm be ham bezani* » (dès que tu clignes de l'œil).

⁴²³ Ibid., p.202.

⁴²⁴ Ibid., p.50.

2.2.3.2 Périphrases explicatives

L'auteur franco-persan ne tient pas à prendre sciemment ses distances par rapport aux références socioculturelles françaises ; il s'en inspire au contraire et tente d'en saisir le sens. Ainsi, dans l'idée de créer des œuvres linguistiquement hybrides, l'obstacle communicationnel est volontairement contourné ou minimisé chez cette catégorie. Il en résulte alors l'impression d'une volonté de dévoilement, en tant que comparaison et transmission culturelles (orienté également vers « l'intérieur » et pour soi). En réalité, la conception métissée du monde qui se développe dans la continuité de l'exil politique de ces derniers, vise principalement une « révision » intellectuelle, une mise en question de soi et de sa propre culture à travers les principes, les paradigmes de la modernité. Cette différence est donc absolument remarquable par rapport à la position des auteurs maghrébins à la veille de l'indépendance car elle souligne une catégorie littéraire issue d'un pays islamique dont les rapports et les fondements sont foncièrement différents des autres.

Dans ce sens, la question de l'utilisation de la langue persane dans des œuvres traduites en français (liée à l'incapacité de maîtriser suffisamment le français pour écrire directement dans cette langue) ne pose point de préjudice à la transculturalité de l'œuvre, puisqu'il y a avant tout la volonté de dépasser (par la technique de l'écriture et le regard critique) la culture de soi et de tendre vers la nouvelle culture. Tous les auteurs (même Tajadod ou Satrapi ou Hachtroudi, et d'autres) recourent donc d'une manière ou d'une autre aux moyens explicatifs pour faciliter le transfert du sens des phénomènes culturels spécifiques. Cela représente un réel « souci » de renseigner sur les codes, les mœurs, les expressions, locutions, légendes, mythes, poésie, etc. pour le lecteur francophone. D'autre part, l'intentionnalité explicative combinée aux techniques diverses employées (explication dans la diégèse ou en forme de notes) participent au métissage des œuvres. Par exemple, la dimension poético-mystique et le culte du mystère de la pensée persane sont réadaptés dans la forme romanesque et remesurés à l'aune de la rationalité du monde occidental. Les mythes, les imageries mystiques et la poésie sont ainsi détournés et modernisés dans l'écriture par les auteurs. On retrouve également des figures représentatives issues de cet univers, par exemple le guide et le vieillard prophétique dans la dernière nouvelle de Meskoob « Voyage dans le rêve » (que nous analyserons plus loin), ou bien le personnage (encore un vieillard) du marionnettiste et sa famille vivant dans un havre paradisiaque à la fin du roman de Tajadod, ou encore un « vieux Martiniquais » dans la première nouvelle « Ti Punch » du recueil *La 602^e nuit* d'Erfan. Des personnages mais aussi des thématiques comme la « superstition » et la « religion » (« Bibi » d'Erfan ou le roman de Ghassemi), ou encore des concepts comme le « jardin », le « paradis » manipulés par Meskoob, Rahimi ou Nadji-Ghazvini.

En réalité, il s'agit d'une évolution perspectiviste où les auteurs franco-iraniens s'efforcent de faire basculer leur « regard » dans celui d'un lecteur occidental qui se trouve face à des événements socioculturels auxquels il n'est aucunement familier. Pourtant ce perspectivisme ne peut être total, à cause justement du métissage et de l'hybridité du regard. En somme, il s'agit d'une

littérature qui se veut communicative sur les mêmes bases que la littérature occidentale (post)moderne, tout en explorant ses propres potentiels hybrides et créatifs. Le regard hybride et l'approche transculturelle des auteurs comme Tajadod, Erfan ou Satrapi manipulent parfois le français comme « métalangage » pour expliciter au fond, non pas uniquement des mots, mais le sens dissimulé, inaccessible (dans l'autre langue et l'autre culture). Car, eu égard à la culture iranienne, les auteurs tentent de faire la part des choses pour le lecteur entre codes et valeurs imposés par des contingences historiques et politiques et la « vraie » culture. Des lois intolérantes ou absurdes du système politique sont donc méticuleusement explicitées dans les œuvres de Satrapi ou Tajadod afin de ne pas les confondre avec la « culture » iranienne. L'ironie permet de les mettre encore plus en valeur, mais également des concepts culturels complexes comme le *târof* ou encore des éléments relatifs aux us et coutumes islamiques dont le sens réel échappe au lecteur non averti. La position des auteurs est donc souvent visible à travers l'ensemble des portraits socioculturels qu'ils proposent. L'écart pris par les auteurs franco-persans se situe donc par rapport à une partie de leur « propre » culture et non par rapport à la culture occidentale, et les œuvres traduites comme *Harmonie nocturne* de Ghassemi, ou *Partir, rester, revenir* de Meskoob recourent aux notes en bas de page afin d'expliquer le nom des lieux ou des phénomènes postrévolutionnaires ou religieux⁴²⁵.

Le « refus de l'exotisme » est aussi un paramètre souligné par un auteur comme Chafiq qui l'exprime allégoriquement dans « La maison de Madame Girard ». Car depuis les années 1980, il y eut une évolution identitaire et sociale aussi bien du côté de « l'étranger » que des sociétés d'accueil occidentales, et l'auteur aide le lecteur français à s'engager dans son monde.

La fonction du métalangage projette ensuite une lumière nouvelle sur la langue persane qui peut dans son usage monologique véhiculer automatiquement du sens et des valeurs habituels et figés. Par exemple, la technique de Tajadod qui consiste à reprendre des registres courants en persan dévoile toute une pente de tradition relationnelle et langagière. Certaines locutions accompagnent des situations précises ; ainsi en offrant une boisson à Nahal, l'homme réagit : « - *Nouch-e djân*, lui dit Sattâr, que ton âme le déguste en douceur. »⁴²⁶ Ou encore : « *Bah, bah*, qu'il est bon ce café, j'espère en boire au mariage de votre fille » disait l'homme à qui elle offre la tasse⁴²⁷.

Ce sont là des interjections, mots et expressions courants dont la traduction dévoile le sens caché et les traits culturels, et qui propose également un retour sur leurs caractères spontanés ou absurdes. De la sorte, cette forme de translation par le métalangage est une technique qui aiguise le regard critique du lecteur franco-iranien sur sa propre culture et ses paradigmes culturels tel un miroir reflétant sa

⁴²⁵ « Kofr-abad » (25), « *pâsdar* » (35), « première nuit de la tombe » (Nakir et Monkar, p.56), « Ashkbous », etc. chez Meskoob. Et chez Ghassemi nous avons par exemple des termes comme : « Harmaleh » (95), « *âch-é-rechteh* » (59), etc.

⁴²⁶ Tajadod, 2007, 213.

⁴²⁷ Ibid., p.184.

propre image. Le lecteur persanophone entend ainsi sa langue traduite dans une autre langue, s'écoulant parler pour ainsi dire. Que l'auteur écrive directement en français ou qu'il ait recours aux notes explicatives, dans les deux cas l'interlangue reste active dans l'écriture franco-persane. Nonobstant, dans le premier, l'auteur fait aboutir le transculturalisme littéraire et l'hybridité textuelle à son paroxysme, tandis que dans le deuxième, le souci du transfert correct reste une préoccupation centrale et la lecture reste plus laborieuse. On peut également souligner que l'usage de l'interlangue dénote une attitude linguistiquement *décomplexée* face aux littérateurs du pays d'accueil. C'est également un signe de transculturalisme plus abouti au niveau identitaire et social. Bien entendu, des auteurs ayant intégré la France plus jeunes et maîtrisant parfaitement la langue du pays d'accueil n'hésitent pas à manipuler, « jouer » avec la langue, alors que la traduction rend cette tâche beaucoup plus complexe.

2.2.3.3 De l'auto-traduction

Dans le cas de l'auto-traduction des œuvres chez des auteurs, comme Nadji-Ghazvini ou Erfan, qui ne publient pas d'abord en persan pour ensuite les faire traduire en français, la démarche est plus « proche » de ceux qui écrivent directement en français tout en étant différente. En effet, cette forme même de l'écriture/traduction qui vise d'emblée le lecteur français, est une réinvention et même une « re-création » *simultanée* de l'œuvre dans l'esprit de l'auteur. Car la pensée créative de ce dernier doit se positionner simultanément sur deux univers culturels. De la sorte, la double culture qui préexiste chez l'auteur, confrontant instantanément des modèles linguistiques, fait poser la question de leur transfert immédiat. Puisqu'il doit également et constamment tenir compte de la compréhension et de la transmissibilité de son écriture. La « distance » des choix linguistiques et de la traduction est tout de même plus courte et donc spontanée qu'une traduction a posteriori ; même si elle n'offre pas la même fluidité de lecture qu'une écriture directe en français. Une telle démarche exige effectivement une réflexion sur soi, sa culture, sa pensée et sa langue pour l'auteur/traducteur présumé. Ensuite, en traduisant son œuvre, ce dernier est confronté à ses propres mots et expressions qui doivent être significatifs et appropriés pour le lecteur français. Il s'agit donc non seulement d'une confrontation linguistique, mais d'une profonde réflexion transculturelle.

Depuis le début des années 2000 apparaissent des œuvres visant directement le public français. Des œuvres qui n'ont pas été entièrement écrites en persan, et dont les auteurs eux-mêmes ont élaboré le français. Dans ce cas de figure, la traduction du texte révèle une approche technique différente par rapport aux difficultés linguistiques habituelles (transfert de sens, équivalences, fidélité à l'original). En effet, pour « entrer » dans l'univers créatif franco-persan, il existe différentes voies, il n'est donc point nécessaire de maîtriser parfaitement la langue française, bien que cela facilite la démarche. Des lacunes linguistiques peuvent toutefois compliquer l'expression du transculturalisme, car, dans ce cas, la vision de l'auteur utilise un *outil* (la langue persane) qui n'est pas immédiatement adapté

à la « finalité » pratique de la création qui correspondrait au souhait de l'auteur. Aussi, lors d'un entretien avec le poète et l'auteur Nadji-Ghazvini, ce dernier avouait l'extrême difficulté de penser et d'écrire son œuvre dans sa langue maternelle et de la traduire ensuite en français.

Nadji-Ghazvini, ayant eu l'expérience laborieuse de l'auto-translation a posteriori de son premier roman *Neige sur Téhéran* (2000), décide de procéder autrement pour les deux romans suivants *Les anges ne reviendront pas* (2005) et *Le trèfle bleu* (2009) en les concevant en persan mais en les destinant spécialement au public français. Selon l'auteur, l'expérience de l'auto-translation fut extrêmement laborieuse et parfois « insatisfaisante »⁴²⁸. Si l'on compare donc la version persane de l'œuvre à sa traduction, on constate en effet une grande différence, une « perte » de sonorité et de musicalité rythmique dans les constructions phraséologiques françaises. Nadji-Ghazvini éprouve les difficultés de traduction liées à une langue plutôt musicale et sonore influencée par une longue tradition de poésie. Il existe également des obstacles liés aux différents registres langagiers en persan, difficilement traduisibles en français. Alors, les dialogues sont parfois raccourcis dans la version française du roman, et le ton donné au personnage pittoresque (Ali) n'est que l'ombre esquissée de la version originale.

On constate par ailleurs des changements du point de vue de la forme dans *Neige sur Téhéran*. Par exemple, la version persane du roman était intitulée initialement (dans une écriture calligraphique classique) : *Annonce pour la vente d'une machine à laver*⁴²⁹, ce qui évoque la dimension « bouffonne » de l'univers des personnages allant de pair avec le cynisme ambiant du récit. Alors que le titre en français souligne plutôt la dimension mélancolico-poétique du roman. La version originale commence aussi avec un poème de Nezami Ganjavi (1141-1209) en exergue. Cette différence d'entrée en matière est également résiliée de la version française du roman ; prélude et signe d'une réadaptation claire de la prose comme genre occidental de l'écriture, explicitement distingué de la poésie. Car la prose persane confère une plus grande place au rythme et à la musicalité phraséologique poétique, en laissant parfois une frontière bien plus trouble entre les deux genres.

Mais plus précisément, en comparant les deux versions de l'œuvre, on observe que bien que la trame de l'histoire reste la même, la traduction est en fait une *adaptation* du récit originel. Une « autre » œuvre avec d'autres paramètres sonores et stylistiques plus appropriés à sa réception en français. Car la difficulté du roman réside dans la transmission des émotions du narrateur et de sa vision des changements historiques très particuliers de l'Iran. Tout cela est étroitement lié aux modes expressifs et esthétiques iraniens, et principalement aux sonorités rythmiques liées à la langue persane. La langue poétique, rythmique et sonore dans son expression en prose littéraire est parfois si spécifique et liée dans sa forme avec des termes qui le véhiculent, qu'il devient difficile de trouver son équivalent dans une autre langue, afin de transmettre parfaitement les émotions recherchées. Il faut alors adapter le tout dans le « moule » d'une autre langue pour sauver au moins le

⁴²⁸ Entretien privé, le 28 août 2011, Paris.

⁴²⁹ Edition Keyvân, 1992.

sens profond de l'histoire et « l'équivalence » des sensations.

Les derniers romans de l'auteur sont donc d'abord pensés en persan en tenant compte de la traduction qui s'ensuivrait immédiatement. Pour un auteur de poésie et styliste comme Nadji-Ghazvini, cela relève d'une tout autre procédure de réadaptation en vue de la traduction française. Nous sommes là face à un phénomène curieux qui est, en réalité, une création qui se conçoit dans une autre langue, se cherche et se compare. Elle doit adapter ses aptitudes dans une nouvelle langue ayant ses propres contraintes. Cependant, l'expérience du transfert poétique, comme l'essence du style narratif de Nadji-Ghazvini, se réalise sous une forme nouvelle et devient transculturelle par l'effort de garder l'équilibre entre deux dimensions culturelles, ainsi que son authenticité.

L'auteur renonce ainsi à la traduction d'une œuvre linguistiquement complexe et rythmée, trop spécifique à la langue persane, pour faire basculer sa pensée directement dans des formulations langagières autrement plus adaptées à la langue française. Il pénètre alors dans le processus du transculturalisme littéraire qui tente d'ajuster et de transmettre sa vision « iranienne » au public français. Son dernier roman *Le trèfle bleu* a pour sujet l'atmosphère postrévolutionnaire de l'Iran, et adopte une position politiquement engagée contre la théocratie et le totalitarisme religieux déjà bien installés. L'intrigue est basée sur un fait divers réel où une fillette subit la sauvagerie des milices du régime. Pourtant, l'histoire garde le style poétique cher à l'auteur, tout en évitant les complications de la traduction puisqu'il est prédestiné à l'origine aux lecteurs français. Le regard poétique du narrateur extradiégétique s'exprime à travers la tradition séculaire d'une description de la nature, en vue cette fois d'une traduction en français : « C'était une matinée printanière, après une brève averse. Adossé à l'unique traverse du banc, les yeux clos, il huma le parfum des fleurs des champs. L'odeur de la terre mouillée se mêlait aux fragrances familières ainsi qu'au murmure d'une brise lointaine venue de la mer. »⁴³⁰

Il existe néanmoins des inconvénients à une telle démarche. Car le roman met plus en valeur le souci de faire passer le « discours » anti-régime engagé, la répression politique et le sentiment de révolte, que la créativité elle-même comme finalité libre de toute « contrainte ». La vigueur de la dénonciation du discours « obstrue » en partie l'élan poétique et la polyphonie de l'écriture qui apparaissent pourtant dans le premier roman *Neige sur Téhéran* (ayant également une forte position critique et engagée). Il semble qu'au fond, la langue suit plus difficilement la verve créatrice dans une œuvre pensée en persan, mais écrite en français. En effet, la situation linguistique de l'auteur fait pencher la balance du côté biographique des faits, et révolte le lecteur contre une réalité sociale intolérable. Le « message » engagé prend ainsi le dessus par rapport à la dimension virtuelle (des figures de styles : tournures elliptiques, métaphores, synesthésie, etc.).

Dans notre entretien privé, l'auteur explique sa démarche créative qui consiste à « reproduire » l'atmosphère, les personnages, les couleurs et tout un

⁴³⁰ Nadji-Ghazvini, 2009, 7.

univers dans un esprit et une vision plus accessible en français. Or, le rythme de la poésie du persan est si « complexe » et « sinueux » à transmettre qu'il essaie de « simplifier » drastiquement son propos, tout en essayant de garder l'essentiel de son style poétique. L'auteur avoue très consciemment ne pas vouloir être « un auteur engagé », mais ce « manque d'intérêt général » pour la poésie le révolte profondément et le pousse à vouloir s'exprimer à travers la prose et à « témoigner » de la situation de son pays. Or, il nous semble que c'est très précisément cette position de l'auteur et son esprit d'engagement qui propulsent parfois l'œuvre dans la catégorie interculturelle alors que le premier roman (traduit tant bien que mal « après quatre années d'efforts » selon l'auteur) atteint cette dimension transculturelle plus riche. Nadji-Ghazvini est un poète qui tente de réconcilier, intégrer, métisser sa vision poétique persane dans la prose française. À l'image de cette œuvre, la plupart des autres œuvres balancent entre différents genres mais aussi différentes catégories de transculturalisme. C'est pourquoi nous avons essayé de les classer, de façon non exhaustive, en trois grandes « catégories » les plus visibles. C'est à l'intérieur de ce cadre que nous essaierons de mettre en lumière les thématiques et les notions du transculturalisme.

2.3 *Transculturalisme critique*

La critique et notamment l'autocritique sont des caractéristiques courantes du transculturalisme des écrits franco-persans. Elles ciblent généralement le domaine socioculturel et les complexités identitaires. Si l'autocritique est une dimension positive en soi, la critique pamphlétaire ou idéologico-politique « étouffe » la créativité et la transculturalité de l'œuvre. Pourtant, cela n'empêche pas les auteurs de détourner ce risque en traitant des dogmes islamiques et des superstitions dans un regard critique souvent ironique. Dans ce cas, le transculturalisme critique vise plus particulièrement ces thématiques dans le cadre des problèmes quotidiens et communicationnels en tant qu'exilés, ou individus en Iran. Il met en évidence les normes comparatives de la culture occidentale et de la modernité, à l'aune desquelles les auteurs fondent leur autocritique historique et psychologique aussi bien sur le plan individuel que collectif. Comment cette critique peut-elle garder son caractère transculturel en évitant le piège du militantisme ? Quelle est la clef de voûte qui permet l'équilibre entre la critique et une vision du monde ouverte et transmissible ?

L'(auto)critique constructive vise le collectif à travers l'individu et le protagoniste ; elle stimule ainsi l'ouverture de nouvelles perspectives expressives. Le style et la technique, avec lesquels cette dimension s'exprime, constituent la spécificité même de ces œuvres littéraires. Cet aspect de la littérature franco-persane atteint son paroxysme avec des auteurs tels que Tajadod, Satrapi et Ghassemi. Ces derniers développent une vision critique originale par rapport à la « littérature d'exil », construite sur l'humour et l'ironie. Ils n'hésitent pas à inclure leurs propres avatars chez un héros-narrateur auto-ironique. De la sorte, ce n'est point la critique qui crée en soi le transculturalisme de l'œuvre, mais la technique et les procédés de l'écriture par lesquels elle est exprimée. Culturellement, il est

donc important que la formulation ironique de la critique soit accessible au lecteur francophone.

Pour Pierre Schoentjes, la technique de l'ironie et la distance critique sont historiquement très liées. Notre intérêt spéculatif du transculturalisme est également orienté vers ces modalités d'expressions que sont le rire et l'ironie aussi bien du point de vue de la forme que du contenu. D'autres critiques liées à l'intertextualité et à la métatextualité seront aussi observées par la suite dans ces créations. Mais regardons d'abord le transculturalisme critique qui se fait de façon bilatérale : critique envers certains paramètres de la culture iranienne, et aussi à l'égard de la culture du pays d'accueil. Cette deuxième orientation est cependant moins importante dans la littérature franco-persane et se trouve plutôt dans le cadre du (multi-)interculturalisme social, et des difficultés de « l'intégration » dans la nouvelle société d'accueil. Mais elle est également moins accentuée, puisque la situation de l'exil des auteurs a évolué avec son temps dans le sens de la (post)modernité. Nous constatons alors l'émergence d'une autocritique identitaire, mais allégoriquement plus collective et culturelle. Elle est surtout à « double face » puisqu'elle vise aussi bien la société et les autres que soi-même. Une critique ironique qui ose progressivement « se » regarder à travers des codes et des valeurs communs sclérosés, tout en riant de soi. L'accent n'est donc pas porté sur les aspects *conflictuels* (comme dans l'interculturalisme), mais sur la vision artistique. De ce point de vue, le regard ironique d'un auteur comme Tajadod se tourne non seulement vers la société postrévolutionnaire et islamique, les us et les coutumes paradoxaux en décalage avec la modernité vers laquelle elle essaie de tendre, mais aussi vers soi en tant qu'« étrangère ».

La critique prend plusieurs directions au cours du développement de la littérature franco-persane. Il y a d'abord une critique unilatérale de la phase multiculturelle associée à l'espace de l'exil au pays d'accueil. Ensuite, dans l'évolution de l'exil et de l'écriture, la critique devient bi- ou polylatérale, visant aussi bien les mœurs et la culture du pays d'accueil que celles du pays natal, et l'identité propre. De plus, s'agissant du transculturalisme, soulignons que la critique devient peu à peu plus subtile en dépassant les visions conflictuelles et en devenant des piliers d'une telle écriture. Cette hybridité et cette distance l'enrichissent et en attribuent une consistance plus solide aux critiques. À ce titre, *Passeport à l'iranienne* est un exemple remarquable du transculturalisme critique ironique et auto-ironique. En effet, le personnage autofictionnel de Nahal a du mal à garder son intégrité identitaire malgré son regard critique perspicace. Mais la mise en scène interculturelle des personnages et l'ironie à double sens (l'auto-ironie) complètent le transculturalisme critique : le fond culturel commun de la narratrice franco-iranienne et de ses compatriotes les entraînent dans le même examen critique du lecteur à travers l'usage particulier des langues. Car il s'agit bien d'un roman plurilinguiste et polyphonique, qui, en même temps, est écrit directement en français, la langue française jouant un rôle de *métalangage* pour éclaircir les mots et les concepts persans de la culture postrévolutionnaire. Nous pouvons répartir la tendance critique de certaines œuvres dans le schéma suivant :

Auteurs	Critique unilatérale		« Critique » bilatérale/ autocritique
	Pays d'origine	Pays d'accueil	
Tajadod Nahal			<i>Passeport à l'iranienne</i>
Satrapi Marjan			<i>Persépolis</i>
Taraghi Goli		<i>La maison de Shemiran</i>	
Chafiq Chahla	« Le mur »	« La maison de Madame Girard »	« La blessure » « L'incendie »
Ghassemi Reza			<i>Harmonie nocturne</i>
Nadji-Ghazvini Firouz	<i>Neige sur Téhéran</i>		
Erfan Ali			<i>Adieu Ménilmontant</i>
Rahimi Atiq	<i>Syngué sabour</i>		
Meskoob Shahrokh	« Chronique du voyageur »		« Dialogue dans le jardin »
Djavann Chadortt	<i>Comment peut-on être français</i>		

2.3.1 Le retour de l'étranger

Le thème du retour au pays natal se développe principalement à partir du début des années 2000 par certains auteurs ayant eu la possibilité de rentrer après de nombreuses années d'exil. Satrapi et Tajadod ont exploré cette expérience nouvelle du point de vue identitaire et l'ont exprimée. Il apparaît alors clairement que le point de vue de l'artiste exilé n'est pas le même après des années d'absence. La société iranienne a également évolué et même drastiquement changé. De la sorte, le retour introduit un paramètre nouveau dans la problématique de l'exil, et du retour au pays : c'est la notion de l'étranger « chez » soi. Exprimé avec humour, ironie et parfois tristesse, le retour marque pour le moins un sentiment de décalage et d'étrangeté face aux phénomènes socioculturels familiers. Une situation paradoxale, sujet de spéculation chez bien des intellectuels.

L'exilé qui rentre au pays se sent à nouveau « étranger », car il doit s'accrocher à ses souvenirs qui ne sont plus en adéquation avec la réalité de la vie. L'individu se trouve face aux relations institutionnalisées mitigées et transformées durant son absence. Entre temps, d'autres liens culturels se créent avec le pays d'accueil ; surtout pour la catégorie d'auteurs/créateurs intellectuellement plus sensibles. Effectivement, les liens culturels interrompus dans l'espace-temps du pays natal se régénèrent graduellement en exil en se combinant avec ceux de la France et de l'Occident. Tajadod est l'une des premières romancières ayant consacré un roman entier à ce sujet. *Passeport à l'iranienne*, récit de voyage à caractère autobiographique, met en scène cette situation de retour dans une perspective profondément ironique et critique. La narratrice se trouve continuellement en décalage avec des codes communicationnels, des mœurs et des nouvelles valeurs répandues dans la société postrévolutionnaire. Or, le paramètre narratif nouveau qui s'insère dans la vision de « l'étranger » (comparé aux odyssees tragiques) est la légèreté et l'ironie. Ces techniques narratives

fonctionnant comme des « filtres » d'observation et de compréhension, voire de tolérance. Le lecteur découvre alors un récit vide de toute dimension « nostalgique » et « destructrice » mais qui en même temps exprime un regard critique et lucide sur la culture iranienne. L'identité et le caractère de la narratrice Nahal forment l'exemple même d'une intellectuelle, consciente de sa culture comme une série de choix et non comme des paradigmes subis. Nous verrons plus loin, dans une analyse plus détaillée, la fonction de l'ironie comme « outil » critique.

La double culture et la possibilité du choix des paramètres socioculturels nouveaux passent d'abord par un choc. Le personnage de Marjan de *Persepolis* tombe d'abord dans une profonde dépression (c'est donc le même schéma premier que celui de l'exilé dans le pays d'accueil) avant de se réadapter aux nouveaux codes et mœurs du pays natal. Ainsi, quand bien même l'exilé se sent fragilisé et frustré dans son pays d'accueil, il a le choix de se reconstruire une identité nouvelle tout comme au pays natal, car l'identité en tant qu'entité culturelle et en mouvement est changeante et perfectible. Elle a la capacité de changer dans un espace/temps autre que celui de l'enfance et du pays natal. C'est pourquoi, à la suite de son analyse de l'exil, Chafiq affirme : « Les questionnements existentiels provoqués par l'exil peuvent se révéler salutaires. L'exil peut ouvrir sur de nouvelles perspectives. »⁴³¹ Se questionner sur sa condition est la marque d'une prise de distance qui passe d'abord par l'acceptation de l'exil. Cette prise de distance d'abord « spontanée » car due au déplacement spatio-temporel, devient ensuite un phénomène conscient d'une mutation interne de l'individu. Ce changement est d'autant plus efficace chez les auteurs pour qui le réflexe intellectuel est l'observation critique. Il ne s'agit pas non plus d'oublier le passé ou son identité passée, mais c'est la manière de les reconsidérer qui change⁴³².

2.3.2 L'ironie chez Tajadod

La critique ironique de Tajadod, qui se reflète à travers le dépistage des codes visibles et moins visibles, peut être catégorisée sur trois niveaux : critique ironique, politico-religieuse et socioculturelle. Le ton et le regard ne changent pas leurs « qualités » ironiques ou critiques ; de la sorte, il n'y a pas de hiérarchie qualitative de l'ironie critique. Aussi la qualité du roman se mesure-t-elle bien à son originalité littéraire et lui évite le risque d'être classé dans une catégorie engagée et interculturelle. Nous distinguerons ces critiques par quelques exemples.

L'ironie de Tajadod se remarque également dans sa technique narrative personnelle et le maniement de l'interlangue d'une façon particulière. En effet, une telle intégration et un tel métissage du français et du persan sont sans précédent, car ce sont toujours l'humour et l'(auto)ironie sociale et culturelle qui donnent le 'la' au récit, et non un sentiment de dépossession identitaire. L'auteur de *Passeport* est

⁴³¹ Chafiq, 2005, 25.

⁴³² Même s'il s'agit justement de la quête et du combat d'Erfan dans son approche à l'exil et à l'oubli.

la seule à introduire de façon systématique des expressions courantes et des concepts culturels profondément iraniens dans la littérature franco-persane. Un champ lexical de mots persans et leurs définitions s'intercale continuellement dans son roman. L'auteur emploie des techniques variées afin d'explicitier des traits caractéristiques de la culture iranienne : dès le début du récit, elle emploie des mots persans liés aux situations socioculturelles bien spécifiques.

C'est en contextualisant dans le récit que la narratrice facilite la compréhension des concepts socioculturels complexes pour le lecteur qui les retrouve et les reconnaît dans d'autres contextes au cours du récit. En même temps, elle n'hésite pas à montrer sa « position » critique par rapport à un concept comme le *târof* en le qualifiant de « la guerre »⁴³³ qui souligne son caractère hypocritement belliqueux (pour le soi-disant bien de l'autre), ou la déférence exagérée. La position subtilement critique est teintée d'humour et marque l'hybridité de Nahal qui y voit probablement l'inutile complexité de cette coutume. Position qui n'est bien sûr pas partagée par ses compatriotes y voyant traditionnellement un signe de politesse. Le *târof* peut surgir dans d'autres contextes (l'épisode du taxi suivant la moto par exemple) soulignant des codes sociaux de comportements afin d'atténuer des tensions dans les relations sociales. La traduction formelle des expressions en français crée une distance linguistique annulant leur effet sémantique et spontané imprégné dans l'automatisme culturel. Lire la traduction de ces expressions, pour le lecteur, paraît avant tout drôle et grotesque.

D'autres expressions du champ lexical persan sont plus simples et s'explicitent dans le contexte. Par exemple, le mot *toman* qui est l'unité monétaire iranienne : « À l'époque le dollar était à cinq cents toman [...] »⁴³⁴. La monnaie iranienne est tellement faible qu'elle fait le bonheur des étrangers en Iran et le souci des Iraniens. Tout le monde en parle et fait des comparaisons avec le cours du dollar ou de l'euro. « Dans ces cas-là, il m'arrive de m'imaginer à Wall Street », conclut-elle en ironisant. Parler de l'argent soulève indirectement le regard critique porté sur la crise économique et la dévaluation de la monnaie courante en Iran. Elle introduit également une comparaison politique avec le régime précédent où le *toman* avait une crédibilité internationale, tout comme l'identité des Iraniens, puisque la dévaluation symbolise la frustration identitaire du peuple eu égard à leur passé. D'autres mots du persan comme *khânoum* sont traduits immédiatement après emploi : « En fait, Nahal khânoum, madame Nahal, [...] »⁴³⁵ ; ou encore, en parlant d'un des concepts fondamentaux de l'islam, la narratrice invoque le mot-clef en persan au milieu de son énoncé : « L'islam nouveau interdit non seulement le contact de la chair d'un inconnu, d'un *nâ mahram*, d'un homme qui ne fait pas partie de la famille immédiate – père, frère et fils – mais il interdit aussi de croiser son regard. »⁴³⁶ Ici, il y a moins une intention d'ironiser que d'informer le lecteur.

Des phénomènes culturels, religieux et sociaux sont ainsi décodés à travers

⁴³³ Ibid., p.23.

⁴³⁴ Ibid., p.24.

⁴³⁵ Ibid., p.28.

⁴³⁶ Ibid., p.39.

des mots persans et dans un roman français. Des mots qui en disent long sur les mœurs et les traditions. La verve avec laquelle les expressions persanes sont employées, permet une déconstruction profonde par le langage. Cette déconstruction réside dans la manière et surtout l'emploi de ces concepts à travers différentes formes de « traduction » (même leur écriture dans l'alphabet latin est au fond une représentation, déconceptualisation, finalement une déconstruction). La langue française donne en effet un cadre linguistique à travers lequel les paramètres socioculturels iraniens sont réfléchis. Cependant, l'auteur, elle-même étrangère à certains codes et signes de la société postrévolutionnaire, doit s'efforcer de les décoder.

2.3.2.1 Décodage des signes implicites. Des « non-dits »

Parfois, il s'agit d'un déplacement de sens plus difficile à comprendre à cause des raisons sociales et culturelles. Les mots dénotent des connotations sociales ou religieuses. À un moment du récit, l'homme qui parle avec Sattâr à propos d'un appartement dit : « Docteur djân, j'en ai un. Mais c'est pour les enfants. »⁴³⁷ La narratrice explique aux lecteurs que le mot « enfants » signifie « épouse » et que « faire allusion directement à sa propre femme, pour cette partie de la société, pratiquante et traditionnelle, est indécente ».

Il serait donc impossible de pouvoir appréhender la connotation réelle de ce mot dans un tel contexte sans l'intervention de la narratrice. Il n'est pas toujours facile de comprendre les détails d'une culture étrangère. La narratrice s'arrête sur certains traits culturels, et traduit en quelque sorte leurs codes. Dans un style ironique, elle montre parfois l'absurdité de ces codes implicites et de son désarroi. Elle en profite toujours pour donner le nom persan qui leur est attribué. À propos du thé, la boisson favorite des Iraniens, elle décrit les subtilités et les complications que cause sa cérémonie auprès des invités : « Il faut leur offrir du thé et je n'ai jamais su [...], satisfaire le goût de chacun de mes invités ». Elle explique l'intérêt que les gens portent à la couleur et le récipient dans lequel il est versé : « [...] des petits verres *kamar bârik*, (taille fine) ou « dans de grands verres (à la turque) », puis elle ajoute : « Quant à la couleur, elle doit être foncée pour certains, claire pour d'autres. Si par malheur on sert du thé clair à un partisan du thé foncé, il le repoussera en le comparant à âb-e zipo, à de la soupe. » Si le thé est trop foncé, il serait qualifié de « breuvage d'opiomane »⁴³⁸. L'affaire semble donc bien compliquée et constituer véritablement un critère de jugement de la part des invités envers leur hôte. La solution trouvée par la narratrice est de servir du café dès qu'elle reçoit du monde chez elle.

Cette solution est une manière à elle d'échapper à ce casse-tête absurde et aussi de satisfaire tout le monde. En même temps, c'est une façon implicite de faire comprendre aux lecteurs que la simplicité du café fait référence à la culture française par comparaison, et qu'il est beaucoup plus simple et proche d'elle que le

⁴³⁷ Ibid., p.69.

⁴³⁸ Ibid., p.135-136.

thé symbolisant la complexité de la culture iranienne : « c'est le café qui me sauve », conclut-elle finalement avec humour.

Un régime totalitaire impose des interdits ; des choses à ne pas dire et à ne pas faire. Ce n'est pas pour autant que les interdits sont respectés ; au contraire tout est dit et fait par des moyens détournés. Il s'agit en effet de décoder un mode de langage parallèle à tout niveau social, aussi bien en famille qu'en société. Il s'agit ainsi de comprendre les signes. Le décodage se fait parfois de façon directe, c'est-à-dire que les actes et les comportements *non-dits* sont directement et publiquement dévoilés comme dans le cas de porter le voile : « Le port du voile étant obligatoire, tout l'art, toute l'habileté des jeunes filles consiste à trouver un moyen de montrer, malgré tout, un maximum de leur chevelure. »⁴³⁹

Mais parfois le décryptage des mœurs et des comportements doit se faire de façon indirecte, comme la relation de Nahal et Mohtaram, la servante, qui est pleine de « non-dits » indirects et d'ordre privé. La narratrice est totalement consciente des attentes implicites de Mohtaram, qu'elle déchiffre dans ses faits et gestes, sans passer par des mots : « Pour elle, en effet, ce qui se trouve chez moi m'appartient. Et ce qui sort de chez moi lui appartient. Quand un fer à repasser tombe en panne, il est hors de question de le faire réparer. Il me faut le donner à Mohtaram. C'est la règle, d'autant plus stricte qu'elle est non formulée. »⁴⁴⁰

Naturellement, le système féodal de la République islamique impose une hiérarchie qui se reflète également au sein même des familles et des relations quotidiennes. Le décodage se fait alors parfois par les mots et leurs connotations. L'emploi des pronoms personnels « ils » et « eux » désigne par exemple « le régime en place ». Aussi, Narguess, l'amie du protagoniste, lui annonce l'informatisation du système par « ils »⁴⁴¹. Nahal explique : « Ce "ils", cette troisième personne du pluriel, désigne « l'administration islamique au pouvoir ». Ce « ils » est aussi une façon de déclarer qu'il ne s'agit pas de « nous » qui sommes différents, et pas pro-régime. Cependant, cette distinction se brouille quelquefois au niveau des signes extérieurs, les comportements et les paroles, puisque même des fonctionnaires du régime emploient parfois ces désignations. Par exemple, en écoutant des « contrôleuses » qui s'occupent d'une femme qui vient de s'évanouir, la narratrice fait remarquer : « que maintenant elles aussi disent "ils" en parlant d'"eux". »⁴⁴² Cela montre bien l'état complexe et le mécontentement à l'intérieur même du système en place.

Lors d'une conversation téléphonique avec un certain docteur Askarniâ, la narratrice se rassure en entendant prononcer le nom d'un « chanteur vedette des années 70 » par ce dernier, comme référence afin de se faire connaître, lors de leur premier rendez-vous. Pour Nahal, ce code implicite et non-intentionnel se traduit par : « que le docteur Askarniâ n'est pas l'un « d'eux »⁴⁴³. Par ailleurs, les codes et

⁴³⁹ Ibid., p.147.

⁴⁴⁰ Ibid., p.33.

⁴⁴¹ Ibid., p.37.

⁴⁴² Ibid., p.72.

⁴⁴³ Ibid., p.49.

les non-dits créent parfois des confusions. À un moment, lors d'une conversation, la narratrice sent qu'elle doit « graisser la patte » d'une tierce personne l'ayant aidée dans sa démarche. Elle se trouve alors face à un dilemme de code culturel « caché » et avoue : « Je n'ose pas lui demander ce que cela me coûtera. Cela ne se fait pas. » Il faut alors deviner la réaction et agir en conséquence sans passer par des mots, ce qui semble assez confus pour la narratrice. Certains détails physiques ou vestimentaires sont caractéristiques d'un état d'esprit particulier ou d'appartenance à un groupe précis. Ces détails sont parfois connus de la narratrice, mais pas la raison et l'origine de leur existence. Chez le marionnettiste, arrive un haut fonctionnaire qu'elle décrit ainsi : « Celui-ci porte la barbe fournie des représentants officiels, la chemise à col mao et la raie des cheveux dessinée à l'extrême gauche de la tête. »⁴⁴⁴ Cette description montre qu'il s'agit bien d'un homme du gouvernement, des signes clairs aussi bien pour le lecteur que pour la narratrice. Cependant, aucun de ces derniers ne sait la raison exacte de cette coiffure. Celle-ci est expliquée immédiatement par un ami de Nahal : « Se peigner les cheveux avant la prière est une action considérée comme pieuse et bénéfique. Aussi les fanatiques, pour insinuer qu'ils passent leur temps à prier, dessinent-ils, avec un soin méticuleux, cette raie singulière. Encore un signe. »

Toutefois ces signes restent toujours à vérifier en République islamique. Parfois ils sont présents pour que l'individu se protège, ou qu'il profite au contraire de la société. Aussi, les frontières ne sont pas toujours très délimitées et claires selon la narratrice. Il s'avère par exemple que le fonctionnaire n'est pas un islamiste fanatique puisqu'il y a eu des signes : l'homme « regarde » la narratrice dans les yeux et « sourit dès la deuxième phrase ». C'est donc un croyant « modéré », et de plus Nahal voit ses photos où il figure aux côtés de l'ancien président Khatami. Pour un lecteur averti de la situation politique d'Iran, l'auteur renvoie un signal indirect (un non-dit) à propos de sa propre position et de son point de vue politique, à travers les comparaisons valorisantes qu'elle attribue au haut fonctionnaire. Elle le compare en effet à imâm Ali, symbole d'un islam pur et sensé. Voit-elle réellement « les modérés » iraniens comme une solution politique pour l'Iran ? Serait-elle vraiment partisane du règne d'un islam modéré (si cela existe) au lieu d'une démocratie en Iran ? Ce sont là des questions ouvertes dont l'auteur laisse l'interprétation à ses lecteurs.

2.3.2.3 L'ironie de soi et les autres

Le regard de la narratrice voit l'absurdité comique des situations que les autres compatriotes ne voient pas. Car les autres sont en effet trop submergés par les mœurs de la société et n'ont pas le « recul » nécessaire ; ils n'ont également aucune autre référence culturelle à l'aune de laquelle ils puissent « juger » leurs codes comportementaux. Les compatriotes de Nahal se trouvent ainsi dans une situation de monoculture uni-référentielle ou bien une « rigidité culturelle » qui, selon les sociologues, empêche l'imaginaire de voir les phénomènes et de juger autrement

⁴⁴⁴ Ibid., p.231.

avec modulation et distance. Par contre, ce à quoi procède la narratrice est une vision culturelle synthétique en opposition à cette rigidité qui est définie comme un état « [...] dans lequel s'enferme l'imaginaire quand il reconstitue et identifie ce qui est le propre d'une culture d'origine par opposition à ce qui ne l'est plus. »⁴⁴⁵

L'ironie se trouve précisément dans cette « inversion » de situation culturelle où l'idée d'une culture persane de valeur n'existe plus, et que la protagoniste juge spontanément les nouvelles mœurs postrévolutionnaires du pays natal à l'aune des normes culturelles du pays d'accueil. Par contre, même si la protagoniste se trouve directement impliquée dans des situations alarmantes, ou risque le malentendu de la part de ses compatriotes, elle arrive tout de même à prendre le recul nécessaire pour constater et décrire les phénomènes. La capacité d'analyse des situations permet à la narratrice d'être émotionnellement moins impliquée, et par là même de prendre une certaine distance par rapport aux jugements des autres sur sa personne. Cet espace d'autonomie intellectuelle lui permet d'observer minutieusement l'ironie des phénomènes, y compris elle-même parfois. Dans une des scènes, elle prévoit la mésinterprétation de ses invités à propos de ses vêtements : « Je rectifie mon rouge à lèvres et je me rends compte que je porte toujours mon ensemble *Pleats*. L'aspect froissé de ce vêtement exprime clairement, aux yeux des Iraniens, une nonchalance naturelle. Impossible pour eux d'imaginer qu'un vêtement ait pu être créé froissé. »⁴⁴⁶ La narratrice exprime ici le décalage de ses propres normes par rapport à ceux des Iraniens en nuancant une certaine notion de valeur et par conséquent du jugement. L'utilisation d'une telle hyperbole dans la phrase soulignerait cette prise de distance et le désaccord de goût, mais aussi une nette démarcation entre « je » et « les Iraniens » d'une façon ironique.

Cependant, dans son étude sur la pratique de l'ironie, Pierre Schoentjes soutient que le but du locuteur n'est pas seulement de prendre ses distances, ou de rejeter le sujet critiqué, mais de partager également ce qu'il dénonce : « Grâce à l'ironie, les personnages sont en mesure d'exprimer leur adhésion à certaines valeurs tout en maintenant une distance par rapport à ce qui leur tient le plus à cœur. »⁴⁴⁷

Aussi, la narratrice rejette idéologiquement les codes postrévolutionnaires : les vêtements islamiques, la corruption et les valeurs imposées, etc., même si concrètement elle est obligée de s'y plier tant qu'elle reste en Iran. C'est donc une situation qui favorise l'auto-ironie, ou encore une « ironie du sort » pour la narratrice qui *doit faire* ce qu'elle est libre de *ne pas faire* en restant en France. Cependant, elle se laisse beaucoup plus facilement entraîner (non sans réticence) par d'autres codes plus traditionnels comme le *târof*, ou les pots-de-vin et les moyens illégaux liés à l'évolution des circonstances. Selon Schoentjes, la notion de distance est également en relation étroite avec celle de la dualité intérieure du moi ironique. Le fait de partager des valeurs, tout en prenant ses distances, crée une dualité chez le personnage qui s'exprime sous forme de la « petite voix » (qu'elle

⁴⁴⁵ Jeudy & al., 2008, 21.

⁴⁴⁶ Ibid., p.30.

⁴⁴⁷ Schoentjes, 2001, 167.

n'écoute pas toujours) : « Ma petite voix me fait remarquer que Sattâr reçoit ses « clients » en plein air, [...] Est-ce bien normal ? Ne devrais-je pas me méfier un peu ? Pourtant je ne tiens aucun compte de ces avertissements. »⁴⁴⁸

2.3.2.4 L'ironie, au sein de la société

L'ironie engendre le comique et stimule la réflexion par l'acte même de mettre un phénomène en perspective. En effet, ce qui paraît « naturel » et normal chez les Iraniens ne l'est pas forcément pour une personne venue d'ailleurs (même si elle en a une certaine connaissance). Un manque de connaissance engendre souvent un défaut du regard critique, et parfois même une tolérance exagérée et arbitraire ; c'est souvent le cas des « vrais » étrangers. Par exemple, si on leur offre un « thé iranien », ils ne sauront « l'évaluer » et le boiront simplement, ce qui n'est pas du tout le cas des invités de Nahal.

Or, le fait même de se pencher en ironisant sur des phénomènes culturels met le caractère superflu de certains de ces traits au premier plan. Tajadod ne manque pas d'aller encore plus loin, puisqu'elle implique (nous le verrons plus loin) sa protagoniste même dans cette ironie omniprésente. Schoentjes range l'ironie dans quatre domaines majeurs : « ceux du comportement, de la situation, du discours et de l'art. »⁴⁴⁹ Dans ce récit, Nahal met ces quatre domaines en scène mais c'est l'ironie de la situation qui domine l'œuvre. Or, à aucun moment, les personnages ne sont eux-mêmes conscients de leurs situations ironiques. Dès le début le ton de dérision est donné lorsque la narratrice qualifie le problème du passeport de « petit souci, presque rien »⁴⁵⁰. Le lecteur ne s'en rendra compte que plus tard. C'est à travers le regard de la narratrice qu'il voit l'ironie. Un exemple flagrant est qu'après trente ans d'efforts, la République islamique n'a pas pu couper tous les liens de la société avec l'Occident et ses valeurs « bourgeoises ». Ce qui a donné naissance à un paradoxe ironique au sein même du régime s'exposant par le comportement des fils d'ayatollahs : « À bien y regarder, ils n'ont rien des « fils d'ayatollahs ». Ils ressemblent à la jeunesse dorée de tous les autres pays ». L'ironie du sort c'est que les fils des plus fanatiques sont eux-mêmes « [...] accompagnés de jolies filles, dont quelques mèches blondes dépassent de leurs foulards, et écoutent les derniers tubes du moment, parfois même de la musique décadente d'Occident, qui est interdite. »⁴⁵¹ La force fanatique et la répression absurde du régime ont fait en sorte que le comportement des gens et leurs réactions contribuent à l'ironie de la société. La forme même de la résistance acharnée de la jeunesse, afin de détourner les interdits et les normes islamiques, en laissant dépasser quelques mèches blondes ou porter des vêtements serrés, devient un acte de résistance bien ironique en soi.

Car, en effet, le propos même des interdictions est absurde. Par conséquent,

⁴⁴⁸ Ibid., p.61.

⁴⁴⁹ Ibid., p.15.

⁴⁵⁰ Tajadod, 2007, 7.

⁴⁵¹ Ibid., p.79-80.

leur combat symbolique pour la liberté prend des couleurs comiques. Cette parabole du comportement, qui prend le contre-pied des valeurs islamiques (en risquant de grosses sanctions tout de même), n'est pas perçue par les Iraniens eux-mêmes. C'est à travers le regard de la narratrice, et à travers cette focalisation interne que le lecteur apprend l'ironie : « Pourtant, et chacun peut vous l'assurer, ce sont vraiment des fils ou petits-fils d'ayatollahs, sujets de graves tourments pour leurs très honorables grands-pères. » C'est que ces « honorables grands-pères » qui n'ont même pas su inculquer leurs valeurs islamiques à leurs propres enfants veulent éduquer la société entière.

2.3.2.5 Les effets de l'ironie. L'ironie de la narratrice

À la différence du personnage socratique qui « simule l'ignorance afin de faire ressortir l'ignorance réelle de celui contre qui il discute »⁴⁵², la narratrice ne s'engage pas dans un combat idéologique avec les autres protagonistes. En effet, à aucun moment du récit, elle ne veut changer les mentalités ou critiquer directement ses interlocuteurs. Par contre, le lecteur est souvent pris comme « complice », afin d'observer et de partager le regard railleur de la narratrice. En d'autres termes, l'ironie est cachée pour les personnages mais elle est partagée avec le lecteur. Lorsque Sattâr lui demande si elle connaît Alain Delon, l'auteur écrit : « Je hoche timidement la tête. Je ne lui dis pas que mon mari a écrit Borsalino et La Piscine. »⁴⁵³

Ici, le lecteur est le seul à voir l'ironie de la situation qui restera à jamais cachée pour l'interlocuteur de la narratrice. Le décalage des visions est tellement grand que la narratrice renonce dès le début à rentrer dans des détails avec ces interlocuteurs. Elle reste assez pragmatique sur le but qui est de récupérer le passeport : « Mais il vaut mieux que je n'en parle pas. Trop de risques de digressions », pense-t-elle. Il faut tout de même souligner que ce refus de la part du protagoniste de débattre et de s'impliquer, dénote une certaine résignation face à la masse sociale. Elle côtoie la société, la regarde, mais ne l'affronte pas. Cependant, la résignation n'est pas une acceptation ou une approbation. L'ironie devient alors un outil de critique communiquant une certaine dénonciation vis-à-vis de la situation. En effet, il serait inutile de vouloir « combattre » une société déjà profondément transformée.

Le fait que la narratrice soit la seule personne à appréhender le comique dans le comportement des gens et de la société est un signe de non-appartenance à la culture en vogue. En effet, contrairement à la vision socratique qui fut directement engagée dans le combat de l'ignorance, perçu comme un devoir, Nahal ne s'implique pas dans le redressement des normes de la société iranienne. Son ironie (même critique) ne s'adresse qu'aux lecteurs qu'elle n'hésite pas à prendre comme complices. Elle crée ainsi un lien entre ces deux mondes complètement coupés l'un de l'autre : les lecteurs et la société iranienne. Cette capacité de critique et

⁴⁵² Cf. Schoentjes (2011, 20).

⁴⁵³ Ibid., p.103.

d'autocritique humoristique indirecte est un signe de transculturalisme chez l'auteur. Elle dépasse la frontière de la « rigidité culturelle » (qui renvoie aux références et aux normes fixes) et de soi-même (à travers son personnage alter ego), pour créer un regard nouveau. Une identité nouvelle, autocritique, légère et en mouvement surgit de cette expérience critique. Elle analyse en effet la culture de son pays natal devenue complexe, complexée et codifiée ; et c'est en la critiquant qu'elle la transcende et crée la possibilité de la transcender chez son lecteur. La légèreté de humour est une technique employée pour atteindre ce but.

L'omniprésence de l'auteur dans l'œuvre – expliquant des détails historiques ou définissant des complexités d'ordre culturel ou social en faisant alterner les commentaires et les actions –, fait de ce récit une tragédie comique à caractère postmoderne.

En effet, elle raconte des détails de la vie quotidienne des personnages au cours d'un court séjour en Iran et ne rentre pas dans des grandes théories critiques ou des discours politiques ; ce sont aussi des épisodes entrecoupés et fragmentés de la vie quotidienne des gens⁴⁵⁴. Le récit prône une dérision légère envers soi et sa propre situation. De ce point de vue, le récit de Tajadod appartiendrait à la catégorie de « l'ironie romantique ». Schoentjes affirme à ce propos : « Le phénomène y est défini comme une attitude ludique que l'artiste développe par rapport à sa propre création : c'est une sorte de dissociation qui permet au créateur de regarder son œuvre avec ironie. »⁴⁵⁵ Par ailleurs, Schoentjes soutient que « l'intervention directe de l'auteur dans la fiction qu'il est en train d'élaborer, en minant la vraisemblance du récit, conduit à souligner l'artificiel dans l'art. Quant au dédoublement de l'auteur en une instance objective qui contemple à distance le moi subjectif, il implique une nouvelle conception du sujet : l'homme ne se perçoit plus comme une unité homogène mais comme un assemblage sous tension d'éléments contradictoires. »⁴⁵⁶

Aussi, y a-t-il de l'ironie romantique lorsqu'il y a une intervention fréquente et une dualité du moi chez l'auteur. De ce fait, la vision donnée relève de l'auto-ironie, et dans ce sens la technique de Tajadod est très proche de la conception romantique allemande de l'ironie. Car cette dispersion (antinomie de « l'unité homogène » qui renvoie également à la monoculture) de la narratrice, dans son environnement originel devenu chaotique et dans ses références de la culture française, crée les principaux ingrédients nécessaires à l'auto-ironie et à la critique des personnages littéraires (post)modernes. C'est précisément le cas de Nahal avec son dédoublement « schizophrénique » par la « petite voix » intérieure qu'elle entend. L'ironie romantique a donc des caractéristiques qui sont utilisées, certes intentionnellement par l'auteur, dans sa transmission d'informations aux lecteurs. La vision postmoderne d'un univers iranien, que cette forme d'ironie et d'auto-ironie projette dans l'esprit du lecteur occidental, pose naturellement la question de sa réception.

⁴⁵⁴ Cf. J.F Lyotard.

⁴⁵⁵ Ibid., p.23-24.

⁴⁵⁶ Ibid., p.111.

2.3.2.6 La réception de l'ironie par le lecteur

Le lecteur francophone découvre peu à peu la société iranienne à travers les péripéties de la narratrice qui la définit en passant. Au fur et à mesure que le récit progresse, le lecteur ressent la position prise et l'engagement indirect de la narratrice face à certains traits culturels. Même si le ton reste léger, le poids du regard critique de l'auteur face aux mœurs islamiques et d'autres traits culturels de la société devient évident pour le lecteur. L'ironie est donc fonctionnelle. Cependant, celle de Tajadod n'est pas blessante, dans ce sens, elle s'est dotée de son caractère « français » selon la vision de Schoentjes : « En France en particulier, on argue régulièrement de son côté blessant pour lui préférer l'humour. »⁴⁵⁷ Puisque le but n'est pas de polémiquer ou théoriser, mais d'amuser, tout en éclairant le lecteur.

Ainsi la narratrice nous révèle bien avec un humour non sarcastique que les Iraniens ne vont pas à la Mecque que pour prier ou voir Dieu, mais aussi pour acheter des lingerie coquettes : « Tu vas voir, lui dit-elle, juste en sortant de la "Maison de Dieu" (Kaaba), tu tournes un peu à ta gauche. Et là tu vois l'enseigne couleur fuchsia d'un magasin de lingerie [...] Tu me prends le string dont la fente de devant a la forme d'un cœur. »⁴⁵⁸ De la sorte, la réalité quotidienne et les apparences islamiques que le régime revendique (notamment pour les Occidentaux), ne sont que des apparences de la réalité. Celle-ci est représentée par l'œil espiègle de la narratrice qui fait sortir son caractère postmoderne et moqueur. C'est là tout l'art de l'auteur qui traduit ces vérités implicites dans le sens des propos de Schoentjes : « L'art se montre afin de rendre possible une vision renouvelée de la réalité ; l'artiste s'efforce d'établir une vérité originale des choses en minant leur aspect conventionnel, qui passe par leur représentation traditionnelle. »⁴⁵⁹ La compréhension de l'ironie supposerait une connaissance de la situation. Or, dans le cas de ce récit, beaucoup de paramètres sur la société iranienne restent méconnus pour le lecteur français. Cependant, dans la deuxième partie de son livre, l'analyste soutient que le jugement du lecteur et la capacité de recevoir l'ironie reposent sur l'opposition qu'il établit entre un idéal et la réalité : « Une sorte de confiance, certains diront de naïveté héritée de l'enfance, nous pousse dans un premier mouvement à mesurer la réalité à l'aune où le beau et le bien régneraient sans partage [...], on peut décrire son fonctionnement à partir de l'opposition entre l'idéal et la réalité. »⁴⁶⁰ Ainsi, le manque de connaissance du lecteur occidental de la spécificité iranienne, n'empêche pas ce dernier d'atteindre la dimension ironique de celle-ci. Car l'idéal de l'auteur se mesure à l'aune des critères reconnus et partagés par le lecteur occidental.

⁴⁵⁷ Ibid., p.137.

⁴⁵⁸ Ibid., p.132-133.

⁴⁵⁹ Ibid., p.109.

⁴⁶⁰ Ibid., p.143.

De plus, Tajadod associe souvent la mise en scène de l'ironie du sort (social, historique ou politique) avec le souci d'une explication limpide. Par exemple, à propos des magazines de mode confisqués par les agents du régime et envoyés au ministère de la « Guidance islamique », la narratrice raconte que le « Bureau du coloriage » du ministère

[...] s'occupe aussi à noircir les catalogues des musées et des livres d'art. C'est une entreprise de maquillage universel. Au moment même où, sur le site avizoon.com, de jeunes Iraniennes, d'origine modeste exhibent leurs sexes aux yeux du monde entier, un fonctionnaire assombrit consciencieusement, au marqueur noir, les seins d'Aphrodite dans le catalogue du Louvre.⁴⁶¹

Ce grand décalage étonne et surprend, par son absurdité, n'importe quel lecteur dans le monde. Car, les acharnements du gouvernement islamique, afin de préserver les codes et les mœurs drastiques et primitives (un employé consciencieux qui passe ses journées à colorier les parties nues, à la main), paraissent naturellement dérisoires face à l'immense évolution technologique et à la mondialisation. La représentation conventionnelle et l'image du pays que véhicule la République islamique dans le monde paraissent ainsi artificielles et politiquement orientées. L'auteur dévoile la réalité quotidienne des gens et de la société en les formulant dans un langage compréhensible pour le public non averti. Cependant, ses idéales culturelles puisent leurs racines ailleurs que dans son pays natal ou dans un espace géographique.

2.4 Transculturalisme antagonique

Les antagonismes qui furent d'abord causes de souffrances et ceux psychiques et intimes, deviennent littéralement des sujets (thèmes, personnages, genre, etc.) de réflexions et sources de productions artistiques. De la sorte, avec l'écriture transculturelle s'opère une déterritorialisation dynamique des antagonismes, paradoxes et oppositions paradigmatiques dans le domaine créatif. À ce stade, l'auteur ne subit plus passivement ces souffrances, mais les canalise dans une dimension active et productive. Aussi, la création pour un public nouveau entraîne inéluctablement la reconnaissance et l'affirmation d'une nouvelle vision transculturelle.

Au niveau du transculturalisme littéraire, les antagonismes abordés sont plus fréquemment ceux de la dimension socioculturelle du pays d'origine, que des problématiques directement liées à des différends d'ordre interculturel de l'espace d'exil et de la société d'accueil. Naturellement, le deuil de l'exil étant fait, il n'y a plus de crise identitaire. Alors dans ce cas les antagonismes sont abordés avec (auto)ironie, comme chez Satrapi ou Tajadod. Il y a en effet pour l'auteur une « scission » avec les première et deuxième « phases » de l'exil dans le sens où ce dernier et son protagoniste autofictionnel dépassent pour ainsi dire une critique acerbe, directe et hyperréaliste des différences. Dans cette catégorie, l'écriture est

⁴⁶¹ Ibid., p.32-33.

avant tout focalisée sur l'esthétique et la technique créatives, le discours devient plus subtil et souligne moins les problématiques interculturelles. L'atmosphère des récits se « dégage » délicatement de l'engagement social et la pensée cherche plus l'onirique que le réalisme social. C'est le cas des dernières nouvelles de Chafiq et du dernier volet de la trilogie de Meskoob plus abstraites au niveau spatio-temporel, plus « désindividualisées » et universelles au niveau des personnages.

Du point de vue littéraire, le transculturalisme antagonique représente une dimension créative, qui, dans sa manière d'exprimer les douleurs liées aux paradoxes interculturels les transcende en même temps. Le dépassement engendre alors une nouvelle créativité puisque le regard, la manière d'aborder des problématiques ne sont plus les mêmes. En effet, le mode expressif et la technique littéraire liés à des sujets et des paradigmes socioculturels inconnus pour le public français, invitent l'auteur à un effort de perspectivisme sur son propre terrain culturel. De la sorte, l'écriture d'exil progresse graduellement vers la littérature franco-persane en changeant de « nature » pour ainsi dire. Elle exprime des oppositions culturels et des conflits psychologiques d'une façon décomplexée et libérée des jugs du pathos, et donc au fond plus ancrée dans une perspective créative en tenant compte de sa réceptivité. Le changement de perspective même dans la narration montre qu'en réalité le regard porté sur ces antagonismes a lui-même évolué. C'est ce que nous allons voir plus concrètement à travers des exemples.

De surcroît, cela signifie qu'il y a une évolution identitaire et paradigmatique qualitativement profonde, car parfaitement hybride, dans la perception du monde de l'auteur. Le transculturalisme littéraire est le résultat de ce dynamisme du métissage dans la perception. Aussi s'effectue-t-il une ouverture des antagonismes vers un monde progressivement plus réceptif. Dans ce sens, la dimension transculturelle des antagonismes implique nécessairement le dépassement du cadre particulier (ou communautaire) des douleurs psychologiques et des antagonismes culturels, afin de projeter le regard vers des horizons plus larges dans un langage universel. En réalité, le regard transculturel du créateur parvient à dépasser ses frontières culturelles d'origine pour exprimer ce qui dans les antagonismes s'accorde aux cultures d'autres peuples. Regardons de plus près quels sont ces antagonismes et leurs expressions.

2.4.1 De la configuration des expressions antagoniques

Les antagonismes reflétés dans la littérature franco-persane se situent à différents niveaux relatifs à la linguistique, la psychologie, la politique et la religion. Le changement de perspective transculturelle se présente sous la forme de l'expression et l'atmosphère que dégagent les récits. L'humour, le langage, l'usage des métaphores et le mélange des styles représentent autant de signes qui soulignent l'évolution et le métissage littéraire qui, tout en continuant à aborder en arrière-plan des notions d'antagonismes socioculturels, offrent de nouveaux moyens d'accessibilité et de possibilités d'échanges avec un public plus large.

L'approche esthétique des antagonismes socioculturels souligne bien le transculturalisme du regard, et de la technique narratologique de l'auteur. Afin de mener à bien et de transmettre son « discours » critique des antagonismes, l'auteur renforce la dimension fictionnelle de son style narratif, plutôt que de développer un exposé moral ou sociocritique. L'exemple de la nouvelle « Bibi » d'Erfan illustre bien le lien entre la vision du monde de l'individu et la culture sociale. L'auteur met allégoriquement en perspective à travers son narrateur ce lien psychique d'un « moi » et des paradigmes socioculturels de tout un peuple sans en faire un discours polémique. À travers les mésaventures d'un enfant, la nouvelle pose subtilement la question plus large et éthique de la responsabilité des actes individuels et leurs conséquences dans une société ballottée entre un traditionalisme mercantile et une ébauche de « modernité » (chez la figure de l'oncle communiste). En réalité, l'auteur ouvre plus largement le débat et vise une réflexion concernant le rôle et l'impact concret de l'individu sur l'évolution des événements sociaux, ou bien à l'inverse : le poids de la collectivité écrasant et déformant l'individualité.

Ce sont là sans doute des pistes de réflexion critique qui orientent le regard du lecteur sur le fond des contradictions de la société traditionnelle (en l'occurrence iranienne mais qui peut s'étendre à d'autres formes d'organisations communautaires) pour en dévoiler quelques paradigmes culturels dissimulés. C'est bien le père (métaphore de l'autorité en général) qui pousse le fils au mensonge plus par intérêt que par conviction. Or, paradoxalement la pression est exercée afin d'éviter la colère de la grande communauté musulmane (contre les bahâïs minoritaires). C'est donc un emboîtement et un effet domino des causes et des choix néfastes du microcosme familial vers le macrocosme social qui entraînent la construction identitaire du narrateur comme individu et atome social. Dans leur logique métaphorique, les antagonismes personnels dans cette nouvelle reflètent ceux du corps social et ses conflits, et la pression exercée par celle-ci sur l'individu. Le regard ironique est pourtant présent pour relever le niveau critique et contribuer à la fictionnalité de l'histoire, car le transculturalisme antagonique ne défend pas une perspective idéologique ou moralisante, mais une vision personnelle privilégiant avant tout la littéralité de l'écriture.

Lorsque le narrateur enfant déclenche une série de malheurs accompagnée de meurtres consécutifs partant d'un premier mensonge (avec tout son poids religieux de la faute que cela englobe) et par la peur du père, la séquence hyperbolique met de nouveau en scène l'allégorie d'une société renfermée dans ses superstitions, tout en soulignant l'hégémonie patriarcale où la peur de l'autorité incite à la trahison des codes éthiques personnels (en référence à la société iranienne n'ayant jamais connu l'autonomie et la liberté de l'expression démocratique). Il s'ensuit alors la grande culpabilité du narrateur : « Si je n'avais pas fabriqué ce mensonge, mes parents ne seraient pas morts, voilà ce que je me disais, et cette histoire n'entraînerait pas de nouvelles victimes dans son engrenage, des victimes qui ne pouvaient d'aucune manière se dérober, comme condamnées. »⁴⁶²

⁴⁶² Ibid., p.33.

Cette faute originelle entraîne alors une infinité de conséquences les unes plus graves que les autres ; pourtant dans un esprit moderne, le style, le ton et l'intrigue choisis tournent en dérision le modèle paradigmatique religieux où l'homme est représenté comme un pécheur dès les origines. Une lecture allégorique de l'histoire ironique révèle une critique rigoureuse des mœurs religieuses du pays dans le lien qu'elles entretiennent avec l'individu (le narrateur), le pouvoir étatique (symbolisé par le père) et la question de la laïcité et de la démocratie en toile de fond. Il ne s'agit pas ici d'une critique directe d'un épisode particulier de l'histoire (comme la révolution ou l'avènement de l'islamisme ou encore la dictature monarchique), mais la contextualisation d'une narration littéraire d'inspiration postmoderne, focalisant sur des conflits minimalistes et psychologiques d'un personnage déchiré par les paradigmes socioculturels et le regard et les attentes d'autrui. Ainsi, la métaréflexion socioculturelle propre est en fait le procédé du transculturalisme antagonique créatif. Et donc l'allégorie comme figure de style est un facteur principal du transculturalisme antagonique. En effet, comme le précise Vandendorp, le texte allégorique « [...] propose à une première lecture un certain signifié alors qu'il en recèle un autre, dont l'exactitude et la pertinence s'imposent à partir du moment où le lecteur a effectué les jeux de transposition nécessaires. »⁴⁶³ Avec sa forme de présentation indirecte, l'allégorie laisse en effet plus d'espace à la créativité textuelle, et construit astucieusement le regard critique en l'orientant vers l'intérieur, l'univers socioculturel du héros-narrateur même. C'est aussi cette lecture allégorique qui nous orientera dans la compréhension du « discours » de fond des œuvres.

Parallèlement à la dimension allégorique de l'approche transculturelle des antagonismes, il est également important de souligner celle plus ludique. Caractéristique qui en effet associe, dans une approche postmoderne et véridique, des paradigmes socioculturels avec la « légèreté » du regard imprégnée d'ironie. Le passé et l'Histoire de l'Iran ne sont plus abordés nostalgiquement ou avec ressentiment, mais par un regard léger qui se joue des antagonismes et laisse le lecteur libre de pénétrer le niveau interprétatif qu'il souhaite. L'absence de souffrance est en soi un signe de distance et d'attache à des valeurs paradigmatiques alternatives. Des caractéristiques qui renforcent la littéralité de l'écriture par cette distance perspicace du regard. La vision transculturelle des antagonismes reflète ici des conflits intrinsèques à l'imaginaire collectif d'un peuple et l'essence même des valeurs paradoxales de la culture populaire.

L'humour et l'ironie du sort⁴⁶⁴ mis en scène dans la nouvelle « Bibi » se révèlent lorsque l'auteur montre la manière dont l'ensemble de la structure et du corps social nourrit les événements extravagants qui s'enchaînent à partir d'un fait originel absurde et surréaliste que fut la mort de la grand-mère bahaïste. L'ironie

⁴⁶³ Vandendorp, 1999, 75-94.

⁴⁶⁴ Il s'agit de cette dimension incontrôlable de la destinée et de ce que subit le caractère sans avoir de contrôle. Selon Schoentjes : « Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise. » (Schoentjes, 2001, 50).

du sort qui est le moteur principal de la narration de cette nouvelle tente de mettre en avant « une sorte de justice intrinsèque »⁴⁶⁵ pour prendre l'expression de Schoentjes. Démarche qui suit néanmoins, de façon subtile, le discours dissimulé et pourtant omniprésent d'Erfan qu'est la quête pour trouver la « faute » et le coupable dans tout le recueil. Or, toutes les pistes mènent vers la figure du « moi » narrateur, fourbe et jouant l'ignorant et l'amnésique. Le transculturalisme de la vision d'Erfan est ce regard nouveau sur la psychologie du soi à travers le moi narrateur, lui-même allégorie du peuple sous l'emprise de la culture populaire. Libre aux lecteurs de faire le lien avec son rôle dans l'évolution politique et le phénomène de l'islamisme en Iran.

On retrouve aussi des éléments d'« oppositions » au mécanisme des discours traditionnels. Il s'agit bien de l'idée de la modernité en tant que discours et paradigme latents au sein de la société iranienne et des esprits depuis le mouvement constitutionnel de 1906. Car depuis, les paradigmes de la modernité ont nourri le contraste des antagonismes socioculturels traditionnels. Dans cette même nouvelle, cette dimension est par exemple symbolisée chez des personnages comme l'oncle du jeune protagoniste au discours rationnel, lisant Voltaire et Rousseau en référence au modèle français de la pensée cartésienne et de la raison contre l'obscurantisme. Ou encore chez l'un des professeurs communistes critiquant la superstition ; ou le personnage du « procureur général » comme symbole de la loi/du droit (en opposition aux lois islamiques). Pourtant, ces défenseurs de la modernité à l'occidentale semblent ironiquement avoir du mal à mettre en application leur propre discours face aux traditions ancrées dans la société, et en réalité dans leur propre pensée. En effet, ils sont tous pris d'effroi face au châtement maléfique qui les guette fatalement s'ils menaient une quelconque action pour « sauver » les orphelins maudits par le sort (le narrateur enfant et ses frères et sœurs) :

Mes oncles, tout d'abord qui devaient prendre la tutelle des orphelins. Puis le procureur général de la ville : ayant cette affaire sous sa responsabilité, il lui incombait de nous présenter une solution ; du reste, s'il ne nous trouvait pas de tuteur, la loi l'obligeait à nous prendre en charge... on peut s'imaginer combien il devait prier Dieu, jour et nuit, pour que l'un de mes oncles se décide au plus vite. Le directeur de l'école, en dernier lieu : s'il était bien au comble de la frayeur, il ne pouvait tout de même pas me prier de ne plus mettre les pieds dans mon bureau !⁴⁶⁶

Avec la peur du surnaturel, l'auteur met le doigt sur la superficialité de la modernité face à la religion et au poids des superstitions populaires. Il s'agit au fond de l'illustration de la période du règne de Reza Chah qui, en voulant moderniser le pays avec véhémence, a peut-être attisé encore plus le feu de l'archaïsme dans l'esprit du peuple.

Le personnage du professeur communiste caricature la situation d'une grande partie des Rowchanfekrs prérévolutionnaires, influencés d'une part par

⁴⁶⁵ Ibid., p.51.

⁴⁶⁶ Ibid., p.33.

l'islam et les superstitions religieuses, et d'autre part, fédérant à la mouvance marxiste/communiste anti-impérialiste comme seule alternative politico-idéologique contre l'archaïsme socioculturel de l'Iran. Cependant, les paradigmes religieux étant si ancrés dans la culture populaire et l'imaginaire collectif, qu'ils aboutissent finalement à des situations sociopolitiques et des discours profondément antagonistes des théoriciens de l'époque. Il faut bien admettre que la révolution de 1979 a été finalement posée sur des socles bien incertains et des visions fort paradoxales. L'adhésion quasi unanime du peuple et des intellectuels à l'engagement anti-impérialiste (contre le Chah) fut assimilée aux inspirations marxiste/communistes, parallèlement à une quête d'indépendance identitaire reconnue dans un islam révolutionnaire. Aussi, le personnage du professeur rétorque-t-il à l'enfant dont la malédiction et le châtiment le tourmentent :

Seul l'un de mes professeurs, qui ne faisait pas mystère de ses penchants communistes, repoussait la superstition, tout comme mon grand-oncle, et disait : "J'ai entendu tout cela, moi aussi. Ce sont des bêtises. Il n'y a pas le moindre fondement raisonnable. Les fantômes n'existent pas. La sorcellerie n'a aucun sens. C'est le pouvoir politique qui donne cours à ce genre de conneries afin de mieux duper le peuple illettré." Pour mon professeur, la force bien visible du régime politique en place avait remplacé les forces invisibles de la sorcellerie, auxquelles croyait encore notre voisine.⁴⁶⁷

L'enseignant ne croyait pas si bien dire – tout comme cette génération de théoriciens et « pédagogues » à laquelle appartenaient des intellectuels comme Chariati –, et pourtant le grand-oncle finit par trépasser à son tour dans un mystérieux accident. Les idéaux pour lesquels ils ont fait la révolution de 1979 au nom de la liberté et de la justice se voient ainsi « mystérieusement » déçus dans l'islamisme. Une révolution dont plus tard les causes et les conséquences deviendront elles-mêmes sources d'antagonismes et « d'enquêtes » littéraires chez des intellectuels à la suite de leur propre destin d'exilés.

Le tiraillement intellectuel entre les paradigmes de la modernité et ceux du traditionalisme socioculturel dans lesquels ils vécurent constitue l'épicentre des antagonismes dont les auteurs appréhendent graduellement la portée dans l'environnement interculturel de la France. C'est la dimension intellectuelle et affective du transculturalisme qui tente d'établir un équilibre dans cet antagonisme, en élucidant ses paramètres constitutifs dans un contexte littéraire. En effet, les racines de cet antagonisme marquaient la société iranienne dès la Révolution constitutionnelle, prolongée jusqu'au cœur de la Révolution islamique sans jamais y trouver d'équilibre. Cette opposition restera au fond toujours conflictuelle au cœur de la société et de la pensée iraniennes, et continue donc à retrouver un écho dans les œuvres créées. L'espace de liberté de la pensée crée l'occasion d'un retour sur ces antagonismes, faisant de la révolution une thématique omniprésente. C'est donc avec l'écriture fictive que les auteurs parviennent à enquêter sur les dimensions plus inconscientes des facteurs socioculturels antagoniques. La tâche de la fiction transculturelle est donc de débroussailler ce terrain culturel en grande

⁴⁶⁷ Ibid., p.33.

partie inconscient et implicite (car fondamentalement ancré dans les paramètres de la monoculture iranienne) tout en faisant une « synthèse » hybride dans les créations. Ainsi, la gamme des virtualités fictives permet de dépasser le niveau élémentaire des antagonismes.

Cependant l'expression littéraire des auteurs exilés aborde ce phénomène d'une manière évolutive, depuis la littérature d'exil jusqu'à son expression transculturelle. Le rapprochement avec la France en tant que système démocratique, les nouvelles cultures et langue forment les bases concrètes d'une « conversion du regard »⁴⁶⁸, qui cependant, avec l'évolution transculturelle de leur vision, retrouve un ton adéquat dans les créations. Aussi, l'écriture franco-persane, qui se développe sur cette base durant ces trente dernières années en France, crée son nouvel espace transversal en exprimant sa propre vision. La nouvelle d'Erfan qui adopte cette perspective y introduit de (l'auto-)ironie mais aussi d'autres mélanges (comme l'introduction du discours laïc et des paramètres de raison contre les superstitions. Ou encore sur le plan narratif, la mixtion de genre oriental/occidental) qui détournent l'enfermement des genres dans des systèmes monoculturels trop analytiques, historiques ou politiquement engagés. Cette nouvelle vision rend à l'œuvre la qualité qui la caractérise, c'est-à-dire avant tout une œuvre littéraire appartenant à son espace et son temps.

Dans ce sens, l'œuvre échappe à la « fatalité », au dualisme d'une dialectique séculaire (douloureuse et sans issue) de tradition/modernité en y privilégiant l'ouverture transculturelle visant d'abord l'esthétique du métissage. Pourtant l'ubiquité du thème de la révolution concrétise d'une part, d'autres antagonismes normatifs des Iraniens, et d'autre part, étant la cause de l'expatriation, elle occasionne la mutation transculturelle de ces valeurs. Aussi, la question de l'islamisme qui s'y rattache se trouve-t-elle au cœur de ce paradoxe ancien et devient sujet de réflexion littéraire. Le transculturalisme antagonique est innovateur dans la mesure où l'écriture traite ce foyer sensible autrement qu'avec engagement, ressentiment et passion, mais plutôt par le biais d'une distance réflexive que caractérisent différentes formes d'humours, parfois postmodernes.

2.4.2 La révolution iranienne comme source d'antagonisme

La révolution islamique fut en soi l'expression concrète des antagonismes sociopolitiques, mais également idéologiques dans la quête d'une identité nationale. L'origine du mouvement révolutionnaire fut fondée sur la dénonciation des incompatibilités au cœur du système⁴⁶⁹. Les idéaux et les mouvements contestataires en vogue à l'époque rentraient parfaitement dans le cadre d'un monde bipolaire plongé dans la guerre froide et le nationalisme postcolonial (héritage de Gandhi, Nasser et Nehru). Mais la tendance de la majorité démunie et analphabète fut l'islam. Les idéologies communistes furent elles-mêmes profondément imprégnées du traditionalisme islamique ; la révolution a donc été

⁴⁶⁸ Foucault, 1969, 145.

⁴⁶⁹ Kamrane, Buchet/Chastel, 2003. Et aussi : Kamran & Tellier, Flammarion, 2007.

récupérée par la caste religieuse.

Le genre autofictionnel constitue ce lien où l'histoire personnelle des auteurs se noue étroitement à celle de toute une catégorie d'exilés de la révolution. À travers des personnages, intrigues et thématiques on découvre le lien entre l'expérience psychologique de l'individu et celle de la collectivité. Le « je » narratif exprime allégoriquement l'esprit du peuple révolutionnaire. Les écrits dévoilent subtilement des antagonismes profondément enracinés dans la culture populaire du narrateur et des personnages. Ainsi, la dernière nouvelle de Meskoob, que l'on classe dans la catégorie « transculturalisme antagonique », exprime des passages où le narrateur est nostalgique, mais à aucun moment la nostalgie ne constitue-t-elle le « moteur » ou la « nature » de l'œuvre. Il n'empêche pas non plus qu'il y ait du transculturalisme fusionnel au niveau narratologique qui renvoie à la littérature occidentale ou encore à un certain discours rationnel, moderne et philosophique typiquement occidental. C'est en fait un regard transculturel qui, par analepse, met esthétiquement en scène un moment nostalgique du « je » narrateur qui évolue rapidement vers d'autres horizons. Dans ce cas, la nostalgie est un moment au service d'une narration qui, à travers des images et la spéculation transculturelle, guide le lecteur vers la source des antagonismes de son univers culturel du passé dans une construction imaginaire.

2.4.2.1 De la révolution au rêve

Des sentiments de frustration et de haine se reflètent dans les premiers écrits de certains auteurs évoquant la révolution. La mélancolie et le sentiment d'échec fragilisent l'identité des auteurs expatriés désormais incapables d'écrire. Une vision fruste et politiquement engagée qui apparaît par exemple dans la première nouvelle de la trilogie de Meskoob « Chronique du voyageur », écrite en persan en 1984.

On observe que la haine de l'islam idéologique est explicitement mise au premier plan. Tous ces critères dénotent l'absence du transculturalisme littéraire, mais disparaissent complètement dans le dernier volet de la trilogie « Voyage dans le rêve », écrit en 1998. Dans cette nouvelle, les antagonismes sont bien présents, cependant l'intention du discours dépasse remarquablement celle de la première nouvelle. L'autofictionnalité de la nouvelle est confirmée par l'épigraphe qui reprend en préambule des « Extraits du journal de l'auteur »⁴⁷⁰, récit d'un « je » narrateur dénommé Meskoob. Or, le récit est atypique et ne s'attache pas aux faits politiques ou à la dimension réaliste. L'autofiction emprunte des formes arabesques et fait glisser peu à peu le lecteur dans un monde onirique où la réalité, le rêve et le passé pénètrent les profondeurs des divergences culturelles. Le dynamisme évolutif de la vision du monde du narrateur est mis à nu dans sa relation avec son meilleur ami de l'adolescence, « agha Mehdi », exprimant les premières références culturelles. Or, le transculturalisme se réalise d'une manière subtile et n'oppose pas de façon abrupte et polémique deux réalités culturelles ; au contraire, il évoque et entraîne dans une narration sans tumulte des éléments de la tradition iranienne et

⁴⁷⁰ Ibid., p.133.

occidentale, mêlant aussi bien l'Histoire que les cultures dialoguant à travers les personnages qui ont comme passe-temps favori le plaisir de parler français en flânant à Ispahan : « Nous étions tranquillement en train de parler "français" ensemble près de la porte de Dowlat, au milieu de l'avenue des Tchar-Bagh [...] »⁴⁷¹ L'omniprésence de la langue et la culture françaises marque l'identité culturelle du narrateur Meskoob en soulignant sa conception du monde avant-gardiste en contraste avec une culture traditionnelle. Elles soulignent les germes du multilinguisme et l'esprit moderne du criticisme qui pousseront le narrateur hors de la torpeur du « rêve » monoculturel.

Aussi la littérature française et les références de celle-ci forment le caractère du jeune auteur : « En cours d'histoire, je présentai, un jour, un exposé sur Victor Hugo [...] »⁴⁷² Le centre névralgique de l'antagonisme culturel se trouve pourtant étonnamment dans cette relation de l'appréciation et du « respect » mutuels de l'amitié⁴⁷³, exprimé par l'attribut « monsieur » (agha)⁴⁷⁴ dont les deux compères se gratifient. L'un pour sa « bonne culture littéraire », l'autre pour sa « bravoure chevaleresque ». L'évocation des antagonismes culturels se fait à travers une écriture poétique mais vigoureusement basée sur une critique moderne dans laquelle l'impact de la pensée occidentale est visible. Dans ce sens, la nouvelle établit un équilibre transculturel parfait, pointant subtilement des antagonismes dans un univers réel et imaginaire à la fois.

Dans cette vision transculturelle et antagonique, le narrateur ne dénigre pas pour autant son passé ni sa culture, représentés allégoriquement à travers sa rupture d'amitié avec son meilleur ami d'enfance. Le titre exprime en soi la détermination non nostalgique de ce dynamisme critique car le « voyage » évoque l'excursion volontaire et désirée du narrateur dans ses souvenirs et « rêves » qui, malgré ses tumultes, montre une vision et un choix maîtrisés et conscients : « Être l'ami d'agha Mehdi était un rêve fluide et délié », affirme le narrateur.

2.4.2.2 Antagonismes oniriques

La nouvelle ne distingue jamais très clairement la réalité du rêve. Le style de l'écriture garde le caractère descriptif et poétique chargé d'éléments de la nature. La nature décrite à travers les paysages de la ville natale du narrateur (Ispahan) participe à la rêverie et à la beauté de son architecture historique :

La lumière comme un clair de lune au-dessus de la plaine dégageait une sérénité telle qu'on l'aurait dite en train de rêver d'elle-même. Son rêve, tout comme mon souvenir, se noyait dans les effluves d'un marais de mercure avec à l'arrière-plan l'ébauche confuse des choses et des souvenirs et le calme rural de la ville.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Ibid., p.159.

⁴⁷² Ibid., p.160.

⁴⁷³ Une tradition différente de celle occidentale, s'agissant de la notion d'abnégation et de sacrifice pour l'ami.

⁴⁷⁴ Ibid., p.161.

⁴⁷⁵ Ibid., p.148-149.

Puis, plus loin, la beauté de la nature intégrée dans la ville s'ajoute, selon les normes esthétiques classiques de la poésie persane, à l'image de la femme : « Cavaliers rêveurs, nous nous dirigeâmes vers la délicieuse terrasse du glacier Tchar-Fasl situé sur l'avenue des Tchar-Bagh. Avenue qui, telle une belle femme, avait ravi mon cœur dès le premier regard. » La personnification de la ville oasis dans sa comparaison féminine montre encore une fois l'importance de l'idée du jardin paradisiaque dans l'imaginaire poétique iranien :

Le souffle de l'air débordait des arômes délicats et dissimulés de l'eau, de la terre et de l'herbe. À l'image d'une grande dame, la ville s'adossait au confort et tout son corps s'y prélassait. Ses yeux, d'un bleu turquoise, fixaient le mirage lointain du désert. Elle peignait sa longue chevelure ondoyante – étalée d'amont en aval – sous les ponts patinés par les torrents. Elle recevait tour à tour le printemps et l'automne dans le jardin de son corps, s'imprégnant de leurs couleurs, leur prêtait les siennes.⁴⁷⁶

On retrouve dans cette nouvelle l'attachement émotionnel au passé, à l'espace du pays natal et aussi la figure du père, qui font typiquement partie des schèmes nostalgiques de l'exil. Or, dans cette nouvelle, il n'y a plus de trace de la nostalgie mais on sent un autre but visé par l'auteur qui est l'esthétique et la stylistique. Car le narrateur, tout en conservant les concepts liés à l'imagerie et aux modèles esthétiques iraniens, les met aux service de la forme créative, puisqu'il les mêle dès le départ au « rêve » et les exclut consciemment du domaine de la quête nostalgique du passé comme une substitution du présent et du « réel ». En effet, dès le début du récit, l'auteur souligne : « Dans mon rêve étrange [...] » et ne cesse d'accentuer la construction onirique et fantasmée de son récit jusqu'au bout (d'ailleurs le titre de la nouvelle renforce la dimension consciente du « voyage » dans le rêve qui s'oppose à l'idée de l'errance dans un passé révolu), à la manière des récits et des personnages de Hedayat. Donc, l'auteur ne se morfond pas dans l'esprit nostalgique et des débuts. Le « rêve » ici n'est point une errance inconsciente, mais une construction littéraire autour du thème de « voyage » choisi (même si le narrateur se souvient de ses rêves), une création qui brouille les pistes du réel héritage d'Hedayat. De plus, le rêve/réalité si agréable à ses débuts, prend graduellement la forme d'une sorte de rêve tourmenté et dantesque menant le narrateur dans le déluge qui emporte l'oasis natale. Il y a donc deux temps dans le « voyage » rêvé : un temps onirique et euphorique, puis le cauchemar. Ces deux moments se succèdent en suivant le sort de la relation du narrateur et de son meilleur ami d'enfance agha Mehdi. Une relation où justement la thématique philosophique de « l'amitié » (qui n'est pas sans rappeler la pensée platonicienne sur l'impossibilité du concept)⁴⁷⁷ se place au centre des antagonismes éthiques et socioculturels de l'auteur/narrateur : « Agha Mehdi, compagnon des tumultes d'adolescence, cet âge d'efflorescence et d'effervescence. Je me suis fâché si fort avec lui qu'on ne s'est jamais réconciliés [...]. »⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Ibid., p.151.

⁴⁷⁷ Platon, *Lysis, ou de l'amitié*.

⁴⁷⁸ Ibid., p.133.

La mise en question des valeurs socioculturelles se fait dans l'esprit de l'auteur/narrateur, dans une prise de distance culturelle, à un moment donné au cours de l'évolution de l'amitié et de l'âge. Même si le narrateur regrette son ami d'enfance, leur amitié, il n'hésite pas à questionner les codes qui constituent le fondement de cette relation tout en essayant de pénétrer les sources de ses émotions qui édifient finalement les piliers identitaires. S'il parvient à construire cette perspective critique des antagonismes des points de vue (quand bien même toujours douloureuse) c'est grâce à la pensée et aux codes et valeurs qu'il a su acquérir avec le temps, tandis que l'ami, contrairement à lui, est resté fidèle à des codes d'honneurs archaïques et sans réel fondement :

[...] pour moi l'amitié d'agha Mehdi ressemblait au sport traditionnel que nous pratiquions ensemble : elle semblait venir également d'un passé lointain et être destinée à se perpétuer à jamais comme une coutume ancestrale ou un fleuve infini. Il se voyait mon complice non seulement ici-bas mais encore dans l'au-delà.⁴⁷⁹

Dans la vision transculturelle (a posteriori) du narrateur, l'amitié rompue d'antan est un concept lié allégoriquement à la personne d'agha Mehdi. L'image de ce dernier est elle-même esthétiquement liée au sport traditionnel iranien *Varzesh-e Bastani*⁴⁸⁰. Le rythme de la musique et l'esprit chevaleresque particulier, qui représentent le sport, sont symboliquement en harmonie avec le « corps d'athlète » sculpté d'agha Mehdi. À travers la description du corps de son ami, le narrateur vise la philosophie d'une harmonie naturelle (dans la lignée d'une conception cosmologique aristotélicienne) liant le microcosme au macrocosme de la nature :

Il avait un corps aussi vif et agile que celui d'un chamois, avec les mêmes muscles flexibles qui se contractaient avec souplesse avant de se décontracter prestement, avant de bondir. [...] Quand la chaleur de l'entraînement l'envahissait, sa peau mate se cuivrait à cause du sang chaud qui bouillonnait dans ses veines, tel l'horizon qui s'empourpre juste avant l'apparition du soleil levant. [...] Ses pas de trois "forestiers" – où on parcourt la fosse hexagonale en pirouettes et en jetés – ressemblaient à la vanité et à l'indifférence d'un cheval au galop. [...] Dans l'agitation de ses ébats, l'œil décelait l'énergie effervescente des végétaux qui auraient poussé au cœur de la pierre. Mais les ondulations du chant et le doigté virtuose sur le tambour domptaient cette fontaine qui, jaillissant du flan de la montagne, la conduisait vers un fleuve sinueux et tranquille.⁴⁸¹

L'harmonie avec la nature, dans une vision dégageant à la fois émotion et lyrisme, dessine en réalité toute une conception du monde idéale et traditionnellement mystique, qui sera par la suite remplacée par une autre plus critique, faisant appel à une rationalité moderne. On remarque également que du point de vue de la

⁴⁷⁹ Ibid., p.182.

⁴⁸⁰ « [...] sport national iranien qui consiste en une série de techniques de culturisme et de gymnastique ainsi que de lutte accompagnées par le rythme du tombak. De plus, ce sport accorde une grande importance à l'esprit chevaleresque, à la courtoisie et à la bravoure. Le Varzesh-e Pahlavani est normalement pratiqué dans une Zurkhaneh où différents accessoires sont utilisés pour l'entraînement [...] » (Wikipédia).

⁴⁸¹ Ibid., p.158-159.

technique de l'écriture, toute cette description est au fond l'incrustation de l'esthétisme dans une narration mettant en avant le caractère fictionnel et créatif du rêve du narrateur. Le transculturalisme des antagonismes culturels de ce dernier se fait ainsi à travers l'esthétique du récit et non par un discours engagé comme jadis.

2.4.2.3 La fin du rêve

La conception de l'amitié entre le narrateur et agha Mehdi diverge avec le temps. Un incident fait basculer le « rêve fluide » de l'amitié, anesthésié, « statique » et fusionnel. Un banal conflit de jeunesse mettant en scène des codes d'honneur, pour se battre pour les beaux yeux d'une fille aimée par un ami d'agha Mehdi. Le jeune narrateur s'y refuse : « – Pourquoi y aller ? » Refuser un code d'honneur c'est en quelque sorte briser le pacte de l'amitié fondé sur tout un schème de valeurs socioculturelles. La réaction est tout autant radicale et claire : « Monsieur Meskoob, tu es bien plus intelligent et cultivé que moi, mais tu n'as pas d'honneur. »⁴⁸² Même si la séparation est douloureuse pour le narrateur, sa détermination intellectuelle reste ferme et montre un parcours différent déjà tracé : « Même les crépuscules au bord de la rivière, les saules qui, tel le zéphyr, frissonnaient sur l'eau dans leur habit vert et les vagabondages nocturnes ne me manquaient pas. »

Toute l'imagerie liée aux codes de l'amitié chevaleresque s'évapore sous l'effet de cette remise en cause rationnelle moderne. La ville et tout un univers onirique replongent dans une réalité dépourvue d'idéal. Les paysages décrits ainsi que les comparaisons avec la nature laissent tomber leur parure de miniature pour dessiner un tableau réaliste, teinté de sarcasme : « Les gens à la tête courbée de fatigue, aux yeux sans lumière, déambulaient dans leurs propre cauchemars, dans leurs monologues solitaires. Les plantages de l'avenue des Tchar-Bagh restaient alignés comme d'habitude, mais ils se tournaient le dos à présent », même l'épicier du coin ressemble à « un perroquet laid et grincheux »⁴⁸³. Le réveil est brutal et entraîne, dans son déchaînement critique, la ville, la nature et tout ce qui crée une vision du monde attachée aux paradigmes culturels de la pensée qui formaient celle-ci. Les paroles éducatives et les conseils moraux de mirza Hossein, l'homme écouté par tous, devenu « perroquet » sont sarcastiquement critiquées :

[...] il n'avait cependant rien à raconter. Une vie monotone et sans surprise, un esprit en sommeil [...] le moindre sujet l'incitait à faire un discours qui se transformait en une interminable conférence de pacotille du genre : l'importance de l'hygiène et de la propreté, "*Al-nizafatu min al-iman*", le brossage des dents, l'abstinence, l'importance du sommeil, le rêve véridique, la visite du tombeau de Majlesi [Grand ayatollah du XVIIIe siècle], l'intérêt de fréquenter des gens cultivés, le respect dû aux parents, le devoir familial, la récompense divine destinée à l'assistance d'un nécessaire discret, se garder de la débauche, le lien sacré du mariage, le célibataire est maudit par la terre qu'il piétine (lui-même vivait dans le célibat).⁴⁸⁴

⁴⁸² Ibid., p.160.

⁴⁸³ Ibid., p.162.

⁴⁸⁴ Ibid., p.164.

La critique révèle le fondement des schèmes culturels liés à des traditions islamiques qui paraissent comme le discours infondé et dogmatique d'un « esprit en sommeil », aux yeux du narrateur qui accède au « réveil » avec la rupture. Tout autour du narrateur devient erroné, renfermé et insuffisant pour fonder les critères de la pensée. C'est alors que se dessine la perspective d'une vision transnationale.

Il ironise avec le personnage du « sage » traditionnel du quartier qui spéculé sur la politique avec quelque acolyte qui, comme par coutume iranienne, voit les « Anglais » derrière tous les complots mondiaux⁴⁸⁵ : « En ce qui concerne la politique étrangère (le jeu de ces politicards d'Anglais), il convient de souligner que l'un comme l'autre en étaient bien informés. Au cours de sa vie, *mirza* Hossein n'était jamais sorti d'Ispahan (à l'image d'Emmanuel Kant qui n'avait jamais quitté sa ville natale). Je me demande quelle idée il pouvait se faire des autres contrées du monde. »⁴⁸⁶ Ou un peu plus loin, encore plus pathétiquement lorsqu'il aperçoit dans une petite gare de province une jeune mariée les larmes aux yeux, on lui apprend « qu'elle a pris peur. [...] De l'immensité et de l'obscurité du monde ! », car « [...] c'est la première fois qu'elle sort de son village. » La voie de la connaissance se trouve dans le dynamisme du mouvement, l'ailleurs, le voyage et l'exil. La vie est dans la mouvance du regard de celui qui s'exile ou qui est exilé (ici il s'agit d'un exil qui rend l'individu étranger à ses propres codes culturels), celui qui reste périt, s'assèche à l'image de l'ami rencontré une quinzaine d'années plus tard : « Il m'avait paru défeuillé et flétri, le cœur éteint. D'une mélancolie aussi grande que celle d'un couchant harassé. "Comment veux-tu que je sois autrement avec une femme, quatre enfants, six cents tomans de salaire et la température tropicale d'Abadan ?" »⁴⁸⁷

À travers le jugement critique de l'immobilité des configurations socio-culturelles ancestrales, l'auteur vise la religion : « Je tournai la tête pour le voir une dernière fois. Agha Mehdi était sur le point de se fondre dans l'obscurité. [...] se dirigeait lentement vers la mosquée du Vendredi. » Puis, l'auteur continue avec la description des racines religieuses des personnages historiques réels ayant fondé l'histoire de la ville millénaire. Enfin c'est la fin de l'amitié qui annonce la fin du rêve et l'avènement d'un autre « moi ».

2.4.2.4 Un nouveau « moi »

L'exil culturel du narrateur commence par une simple mise en cause d'un code, puis les choses s'enchaînent, les yeux s'ouvrent et le retour en arrière devient impossible. Un nouveau moi naît de cette scission qui n'oublie pas le passé et ses odeurs dans une perspective proustienne, mais qui n'arrive plus à être celui d'avant la séparation. Tandis que son ami était « naturellement » attaché à sa culture :

⁴⁸⁵ Esprit ignare humoristiquement incarné par le personnage principal du très fameux roman iranien *Mon oncle Napoléon* (publié en 1973, et l'édition française en 2011), de l'auteur satirique iranien Pezeshkzad Iraj.

⁴⁸⁶ Ibid., p.165.

⁴⁸⁷ Ibid., p.169.

« Étranger à moi-même, je marchais dans deux temps éloignés l'un de l'autre. Cet "autre moi" qui s'était détaché de moi avait le regard perdu dans deux mondes lointains. [...] Il réalisait combien en chemin il s'était éloigné de son compagnon. Lui non plus n'était plus celui qu'il était. » Le narrateur observe ces transformations et sait que cela ne sera jamais la voie de son ami car :

[...] même si agha Mehdi n'était pas pratiquant du tout. C'était un musulman "par nature" comme l'étaient sa naissance et sa façon de vivre. Né suivant les lois de la "nature", il vivait en conformité avec elles. Il était "naturellement" musulman et heureux qu'il en fût ainsi et pas autrement. Sa foi n'avait rien d'intellectuel, de réfléchi ou de volontaire. Elle était, comme la succession des jours et des nuits, un phénomène involontaire et arrêté par le destin.⁴⁸⁸

Le regard critique moderniste du narrateur réduit la croyance (de son ami) à un essentialisme involontaire et naturel. Mais c'est en réalité l'essence même de la foi qui est ici révélée à travers l'ami. Une culture religieuse devenue tradition et code de vie a en soi cette dimension fanatique qui pourrait la rendre presque « naturelle ». L'analyse du narrateur continue et pénètre dans les contradictions et les paradoxes liés à cette culture et cette vision du monde traditionnelle, elle parvient à révéler (sans les nommer) son hypocrisie et sa prétention intrinsèque à travers le comportement des personnages comme mirza Hossein, ou encore agha Mehdi chez qui ses pulsions normales allaient à l'encontre des codes moraux, et « [...] dans son for intérieur, vacillait de temps à autre une sorte de culpabilité pour la velléité, l'inadvertance et le manque de respect. » Car, comment être pieux et en même temps amoureux d'une jeune prostituée (Maryam Salaki), partager sa vie un temps et faire « l'adultère en guise de prière et de jeûne ? », se demande Meskoob.

Le narrateur pousse encore plus loin l'analyse psychologique de la culpabilité et du ressentiment (nietzschéen) de son ami qui en réalité trouve une issue de secours dans le rachat de ses écarts, en acceptant de se battre pour défendre la copine d'un ami (le conflit que le jeune Meskoob refuse contrairement à agha Mehdi) : « Ce n'était pas tant pour aider Nasser qui restait une connaissance ni pour battre les Arméniens mais pour la religion et dans l'espoir du rachat de ses péchés et de la dissipation de la poussière invisible de sa culpabilité, qu'il affrontait le danger. »⁴⁸⁹ Le calcul hypocrite d'une certaine forme de croyance du fidèle est donc ici critiqué. En effet, l'attitude paradoxale devient polémique chez agha Mehdi qui, éloigné de son idiosyncrasie dionysienne, révèle son vrai « moi » plein de ressentiments dans sa conception de l'amitié.

Le signe du refus de se battre à ses côtés est une occasion pour Mehdi de rejeter l'amitié tant adulée. Ici, l'auteur montre au fond l'impossibilité et l'incompatibilité d'une telle « amitié », car le narrateur ressent une forte injustice à la suite de son rejet. N'est-ce pas que, selon la conception aristotélicienne, l'amitié est placée au-dessus de la justice, car comme l'a supposé Aristote « [...] les citoyens unis par l'amitié : ils n'auraient plus besoin de la justice. Supposez les au

⁴⁸⁸ Ibid., p.178-179.

⁴⁸⁹ Ibid., p.181.

contraire justes : ils auraient encore besoin de l'amitié. En effet, seule la plus haute forme de justice paraît être de la nature de l'amitié. »⁴⁹⁰ Or, c'est justement l'injustice de l'ami qui montre la conception infondée, fragile (voire égoïste)⁴⁹¹ de l'amitié de ce dernier. Mais en réalité, la séparation avec l'ami est la séparation avec soi, un « moi » révolu. Le « moi » nouveau est celui qui n'a d'autre choix que de continuer dans la voie du rêve en tant que création. C'est celui qui constitue le personnage ou le narrateur autofictionnel de l'auteur. Celui qui tente de dépasser les antagonismes au cœur de son exil intellectuel.

2.4.2.5 Voyage dans le rêve

L'état de semi-conscience des protagonistes est une ouverture pour le littérateur afin de pénétrer le secret des sentiments profonds et des désirs inconscients. Depuis Proust, les surréalistes et des auteurs comme Hedayat ont cherché à stimuler la créativité par la voie du rêve. Pour trouver une issue à ses souffrances, Hedayat écrivait dans *La chouette aveugle* : « Pénétrera-t-on un jour le mystère de ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l'ombre de l'âme, perceptibles seulement dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille ? »⁴⁹² Le domaine du rêve est alors pour le romancier un territoire majeur d'exploration de l'imaginaire et de la réflexion. Dans le volet « Voyage dans le rêve » le narrateur exprime ce moment de retour dans les souvenirs en même temps que la possibilité d'ouvrir le champ créatif de l'imaginaire.

Devenu « étranger » à soi (le reflet symbiotique de « l'ami »), le narrateur perd son amitié avec lui-même et celui qu'il fût. Le processus du transculturalisme commence dès lors qu'il y a l'autonomie de la pensée (rationnelle) par soi. On note pourtant la « nostalgie » de l'amitié parfaite, perdue à jamais. Le sujet de l'amitié qui était agha Mehdi a rationnellement disparu, mais son idée, sa sensation et sa place vide persistent dans la mémoire du narrateur. C'est d'ailleurs dans un moment de « non maîtrise totale » intellectuelle, proche de l'inconscient, que ce dernier se voit envahir par une vague de souvenir : « Un matin, à l'aube, un vague éveil sournois pénétra mon sommeil, [...] Dans ce rêve conscient coula le murmure léger de ces vers : "Ton amour m'afflige, dis-je. Cela te passera, fit-elle". »⁴⁹³ Le vers de Hafez est prémonitoire et pourrait symboliser la souffrance de l'arrachement à l'amour du pays natal, de la ville et de l'amitié de l'être cher, qui évoluera finalement avec l'exil et sera remplacée par la nouvelle culture. Car l'auteur/narrateur n'est plus et ne sera plus le même.

La nostalgie qui surgit au moment du sommeil plonge le narrateur dans un état de l'inconscient où la mémoire passe en revue les épisodes d'une amitié brisée. Or, l'analyse psychologique des regrets et des actes manqués de cette « amitié » du

⁴⁹⁰ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Livre VIII, p.31.

⁴⁹¹ « Un sentiment vague, confus de cet accompagnement sempiternel s'était fait une place au fond de son esprit tant et si bien qu'il prenait aussi mes actions pies à son propre compte. » (Meskoob, 2007, 182).

⁴⁹² Hedayat, 1953, 3.

⁴⁹³ Ibid., p.183.

narrateur, fondée sur les codes traditionnels, soulève peu à peu le voile des antagonismes socioculturels. Un niveau où la pensée devient consciente (parallèlement à la quête d'Erfan pour raconter « l'oubli ») avant de replonger dans les profondeurs « cauchemardesques » du rêve et de l'abandon. Au moment du rêve, il pénètre au cœur de ses désirs inassouvis en laissant s'exprimer son « moi » profond : « Au cours de ce voyage, je m'éloigne de moi-même et contemple les reflets de mon "autre moi" dans les éclats du miroir brisé du temps. Je ferme mes yeux lourds de sommeil pour que s'ouvrent les yeux de mon cœur. » Il y a alors l'allégorie de ce deuxième rêve diurne qui trace au fond les racines culturelles du narrateur, mais également à travers lui, l'histoire de toute une génération ayant mené le pays jusqu'à la révolution de 1979 (date à laquelle l'auteur quitte son pays pour la France).

Le rêve trace une transformation dans ses différentes phases qui pourrait, dans une autre lecture, représenter l'allégorie de l'évolution de l'Iran. D'abord, l'espace de la ville d'Ispahan, où l'auteur revit sa jeunesse est allégrement « coloré ». Tout y paraît joyeux dans les descriptions du paysage et de l'architecture de cette ville magnifique, patrimoine mondial de l'histoire. Or, les imageries de cette période de la jeunesse du narrateur reflètent une société fortement teintée de traditions poético-mystiques, mais aussi une tranquillité avant la tempête de la révolution. On y retrouve notamment la référence à l'idée du « jardin » paradisiaque dans la description du dôme de faïence de la Mosquée royale : « Du sein de cette voûte de faïence, retourne à la terre le jardin partie dans le ciel. Le désir de l'eau, des plantes et des fleurs, l'illusion féconde d'un paradis entre ciel et terre, suspendu dans le lieu du "non-où", dans les splendides contrées de l'âme. »⁴⁹⁴ Les éléments descriptifs du rêve dévoilent en fait toute une pente de l'esprit du narrateur inhibée depuis sa rupture de l'amitié avec agha Mehdi. Le rêve fait ressurgir la réminiscence des plaisirs et des désirs oniriques de l'adolescence.

Ensuite, la rupture marque d'un côté l'esprit analytique du narrateur, l'héritier des rowshanfekrs laïcs, et de l'autre les codes d'honneur et les traditions religieuses figés dans l'esprit d'agha Mehdi. Cette dichotomie entre la tradition et la modernité symbolise l'Iran laïc de cette période. Elle reflète en effet la face opposée de l'affirmation rebelle et sarcastique envers toute cette imagerie qui surgit après la rupture de l'amitié des protagonistes. Mais c'est également une déchirure de l'univers interne et identitaire, puisqu'il y a un certain regret chez le narrateur, lui-même étonné de son état : « Comment se fait-il que de l'autre côté du temps ce voyageur disparu refasse surface après tant d'années à la frontière d'une contrée lointaine et remplisse ma poitrine comme un ouragan ? » La troisième phase correspond au rêve apocalyptique où la ville est frappée par le déluge balayant tout sur son passage. Pareillement à la révolution déchirant la société et bannissant une partie de sa population. Ainsi, le rêve lointain de la ville et le désir de l'amitié d'agha Mehdi se rejoignent dans le courant du fleuve au milieu de la ville. Le désir du souvenir de l'ami devient « le radeau » sur lequel flotte le narrateur. Le radeau qui portera le narrateur sur les chemins de l'exil.

⁴⁹⁴ Ibid., p.185.

Le rêve est cependant initiatique et trace la généalogie du narrateur comme toute une catégorie d'intellectuels de sa génération. Dans son rêve, il remonte au temps d'avant sa naissance et voit la maison de son grand-père paternel qu'il n'a pourtant jamais rencontré. Il aperçoit sa mère en jeune mariée et devient l'observateur de sa propre naissance. Symboliquement, ce sont ses propres racines socioculturelles qui sont tracées dans le rêve. Le rêve est cependant jonché d'autres éléments symboliques perturbant graduellement l'apaisement du début : voulant approcher sa mère, des « corbeaux » cyniques l'attaquent. La mère le protège en lui insufflant une nouvelle âme : « Elle [...] fait sortir mon âme de moi-même. Elle la prend dans ses bras comme un nouveau-né, la confie aux soins de l'eau, et me fait partir. »⁴⁹⁵ L'exil est ici symbolisé par l'abandon de la « mère », symbole du pays natal, et de cette renaissance qui l'accompagne. L'eau, symbole de la vie, mais aussi de lumière dans la culture iranienne, continue de porter le narrateur vers le grand-père le tenant cette fois par la main. Il le confie à un « guide » qui est en fait un historien du XVIIIe siècle nommé Khajeh Paydar Vahid.

L'univers du narrateur glisse ainsi vers un guide historique qui se charge de son éducation en soulignant par la métaphore de l'eau le destin d'intellectuel exilé de l'auteur. « L'âme de ce grand homme fusionne avec le destin de la ville. [...] il connaît son histoire mieux que le fond de sa propre pensée », dit le narrateur. En réalité, connaître l'histoire, les personnages et les secrets de sa ville natale désigne la soif du narrateur et la nécessité intrinsèque de la connaissance de soi. Mais pour accéder à soi à travers sa ville et son histoire, il faut être guidé par celui qui représente l'image prophétique de la perfection. En effet, la description du guide évoque l'image mythique d'un Moïse ou Virgile, guide de l'odyssée de l'âme perdue : « Il est grand et mince. Ses cheveux ondoyants sont tout blancs. Il a une voix grave. Son buste est légèrement courbé. Sa conduite incarne la pondération et la circonspection. Son regard perce le rideau vétuste du temps pour fouiller au-delà. [...] Quel meilleur guide puis-je avoir moi qui ai perdu mon chemin ? »⁴⁹⁶

On glisse peu à peu avec le narrateur à travers l'histoire de l'Iran qui croise celle de la France. Ce sont là des repères et références socioculturels de l'auteur/narrateur qui sont tracés. Au cours du voyage en quête d'agha Mehdi, le narrateur évoque la visite du syndicaliste et résistant Louis Saillant à Ispahan. L'espoir de la « liberté » et de la « justice » bat son plein dans l'esprit de Meskoob et cette génération venue écouter le discours du syndicaliste :

Nous savions qu'il était l'un des dirigeants de la Fédération syndicale mondiale. Il était venu de France. Il semblait ambitieux et audacieux. Il était des nôtres. Nous ne comprenions pas ce qu'il disait, mais nous le ressentions car nous étions passionnés de liberté et de justice. L'entrain et l'enthousiasme pour construire un monde nouveau, un homme nouveau, dépassaient de loin mes capacités physiques et intellectuelles.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Ibid., p.190.

⁴⁹⁶ Ibid., p.192.

⁴⁹⁷ Ibid., p.193.

Une génération passionnée qui semble pourtant incapable de saisir le discours politique occidental fondé sur une longue expérience de modernité et de système démocratique laïc. En effet, le poids des traditions mystico-religieuses est si important qu'il ne peut introduire qu'une interrogation critique théorique socioculturelle, sans véritablement d'autre alternative. Pourtant, les idéaux sont bien là et orienteront politiquement la vague de la révolution à venir. La nouvelle écrite dix-huit années après l'exil de Meskoob, porte en son sein le regard transculturel de l'auteur fondé sur l'évolution de l'exil en France. La nouvelle ne se veut pas didactique ou moralisante, mais tente avant tout d'être une création artistique. Cela se reflète à travers l'intérêt porté au style, qui néanmoins propose une vision et un contexte propres de l'histoire des Franco-iraniens. Le rêve prémonitoire s'assombrit à l'image de l'histoire du pays à la veille de la révolution : « Nous flottons sur la pente descendante de ce violent torrent. Plus nous avançons et plus le courant s'accélère, se déchaîne, submerge tout. »⁴⁹⁸

L'auteur n'évoque pas directement la révolution, pourtant le radeau et la description du vieil homme prophétique, l'entrelacement de l'histoire dans l'odyssée du narrateur ne laissent aucun doute sur l'allégorie de l'histoire de l'Iran et « l'exorcisme » de la malédiction de l'islamisme. Tout comme Erfan et d'autres auteurs franco-persans, Meskoob retrace dans son parcours créatif cette même « obsession » psycho-historique collective et mène son « enquête » qui cherche à dévoiler une partie des raisons socioculturelles camouflée sous d'épaisses couches de l'histoire. Car c'est l'histoire d'une génération d'intellectuels bannis hors de son pays. Sous le palimpseste du rêve, se cachent d'infimes éléments psychologiques contradictoires et de complexités culturelles qui forment dans leur enchaînement les indices d'événements historiques plus grands. Enfin, l'auteur dessine dans son élan qui emporte le radeau de l'exilé, des antagonismes au cœur de l'individu en rupture d'amitié avec lui-même et une partie de sa culture, c'est pourquoi il crée avant tout à l'aide d'un entendement qui puise dans la culture de son pays d'accueil.

2.4.3 Les antagonismes universels

Les particularités de l'approche antagonique mais transculturelle sont par exemple reconnaissables dans l'intérêt des auteurs pour des contrastes culturels sur une échelle plus individuelle qui en même temps « ouvrent » sur des dimensions universelles. Des questions psychologiques plus dissimulées sur le plan individuel, en même temps que des dimensions abordant l'imaginaire collectif. C'est le travail qu'entreprennent par exemple Satrapi ou Erfan (*Adieu Ménilmontant*) qui observent des problématiques d'ordre éthique, moral ou historique à travers la lucarne de leur personnage « antihéros ».

L'espace et les lieux sont plus spécifiquement en France, ou bien deviennent plus indéterminés et universels comme dans la dernière nouvelle de Chafiq : « Rencontre ». On observe un nouveau regard basé sur l'introspection individuelle

⁴⁹⁸ Ibid., p.194.

(à travers des personnages antihéroïques, postmodernes aux identités fragmentaires) qui projette en réalité une nouvelle lumière sur les comportements plus généraux et collectifs. C'est aussi en regardant l'abîme psychologique individuel que l'auteur parvient à atteindre des vérités universelles. Mais cela n'est possible que par le dynamisme du transculturalisme des différentes phases de l'exil, lui-même ontologiquement lié aux capacités des exilés en tant qu'auteurs. L'Histoire et l'espace d'autrui sont directement dans la ligne de mire d'un auteur comme Erfan qui dans son roman *Adieu Ménilmontant* pénètre au cœur de l'histoire de son quartier parisien et ressurgit implicitement sur les rives de l'Histoire de son pays. C'est en effet à travers l'espace vital de l'autre que le narrateur étranger parle et évoque l'Histoire de son pays dans un parallélisme avec l'Occupation en France. Le transculturalisme serait alors cette capacité de créer ces liens rhizomiques entre les cultures et les histoires à la fois si différentes et si proches. Mais afin de pouvoir exprimer ces antagonismes qui rongent l'esprit humain, faut-il encore les connaître et les avoir profondément vécus.

2.4.3.2 L'histoire et l'espace d'autrui

La quête des antagonismes continue à travers les écrits qui pénètrent les méandres culturels. Or, la durée du séjour au pays d'accueil ouvre un nouvel espace/temps remplaçant progressivement celui du pays natal. L'œil de l'auteur représente sa vision transculturelle des événements et des histoires croisées, à travers celui de son héros-narrateur. De nouvelles références culturelles se greffent à la perception initiale du monde de l'auteur, et le temps de l'exil lui procure cette « confrontation », cette réflexion et des comparaisons propres à l'aptitude critique. Ces antagonismes socioculturels qui apparaissent dans l'univers de l'auteur ne sont évidemment pas le simple effet d'une introspection ponctuelle ou hasardeuse, mais le résultat d'un long processus de métissage culturel et de prise de conscience identitaire avec la volonté de transcender les a priori liés à la monoculture et au monolinguisme. Le transculturalisme antagonique montre effectivement la prise de distance spatio-temporelle qui suscite chez l'auteur une quête plus profonde des problématiques du passé. Mais aussi une nouvelle introspection de l'exil des auteurs.

Le roman *Adieu Ménilmontant* d'Erfan est un exemple parlant de ce point de vue. Erfan met en scène une intrigue historique dans l'espace profondément multiculturel d'un quartier populaire de Paris. L'idée principale du récit semble tourner autour d'un axe transculturel original qui soulève au fond l'idée de l'intégration de l'espace de vie d'autrui comme une manière nécessaire d'intégrer sa propre histoire. C'est-à-dire au fond une confrontation avec le passé propre. C'est d'ailleurs par ce rapprochement socio-historique à travers un autre cadre spatiotemporel, que les antagonismes du narrateur et de sa propre culture deviennent plus que jamais visibles. L'originalité réside dans l'image de la culture comme miroir, car l'enquête menée par le héros-narrateur exilé le conduit dans l'espace d'autrui et l'Histoire de la France (a priori distante de la sienne), mais en fait cette intrusion lui révèle finalement des pentes entières de sa propre

personnalité liées à l'Histoire de son pays d'accueil et d'origine. Aussi, le transculturalisme dépasse-t-il ici largement l'idée de l'assimilation ou de l'intégration, pour souligner justement la dimension universelle de la nature humaine.

Cette vision historique, qui se dessine peu à peu à travers l'œuvre littéraire, trouve son intérêt dans l'hybridité conceptuelle qu'elle propose au niveau d'autres domaines des sciences humaines et sociales. Mais aussi en lien avec la géographie et l'espace où se déroulent les événements. En l'occurrence Paris et le quartier multiculturel de Ménilmontant. *Adieu Ménil-montant* d'Erfan met en scène ce cadre géographique du quartier (les rues, les boutiques, les appartements), qui participe activement (comme d'autres personnages) à l'histoire événementielle de l'occupation nazie.

Le narrateur du roman hérite d'un « espace » symbolique qui est une vieille boutique de photographie du quartier, et cet héritage entraîne toute une mémoire propre à ce lieu, ainsi que les personnages qui le fréquentent. Les lieux fréquentés et vécus par le protagoniste d'Erfan semblent également s'intégrer à la durée intime qui constitue sa vision du monde. À travers l'histoire du quartier et l'Histoire d'une période sombre de la France, le héros-narrateur iranien parvient au fond lui-même et à son histoire propre, ainsi qu'à une ouverture sur la réflexion du destin collectif de son peuple. Aussi, dans le roman, l'histoire des cinquante dernières années de la France se mêle à l'espace vital de ce quartier de Paris. À son tour, l'histoire du quartier se mêle à celle du protagoniste et son histoire du pays natal et de l'exil. L'histoire intime du narrateur se fond peu à peu dans celle du quartier et va au-delà, dans celle de la France sous l'occupation. L'espace prend tout son sens lié à l'histoire des personnages du roman, pluriethnique vivant une promiscuité à peine tolérée. L'insociabilité d'un environnement multiculturel en même temps que la nécessité interculturelle de vivre ensemble chez les protagonistes se reflètent dans le décor d'un espace chargé du souvenir d'une intolérance extrême : le nazisme, l'histoire de l'Europe. C'est également une certaine dimension universelle du fanatisme idéologique (l'islamisme) et de l'extrémisme de l'Homme qui se dessine dans ce récit.

Le narrateur du roman est un Iranien exilé à Paris. Il vit dans la rue populaire et multiculturelle de Ménilmontant, où il immerge peu à peu dans les méandres du quartier et les vestiges de sa sombre période de l'occupation allemande. Il mène alors une enquête sur le passé, ses habitants et ses voisins, la rue et son lieu de travail où le spectre du nazisme rôde toujours. Exilé politique iranien, ayant fui un régime totalitaire, le narrateur est inmanquablement entraîné dans le ténébreux passé de l'histoire de France. C'est qu'il y a en effet des parallélismes entre l'histoire de son pays et celle du pays d'accueil : la guerre de l'Iran/Irak et la Seconde Guerre mondiale, puis l'ombre des deux systèmes totalitaires qui le poursuivent. Cependant, la position spatio-temporelle du narrateur et la « distance » qui le sépare des événements le placent dans une position de l'entre-deux socioculturelle qui regarde l'histoire d'un angle nouveau. L'œil de l'étranger observe son environnement et évolue avec car il y a bien un lien affectif fort entre lui et le quartier. Le héros-narrateur est photographe et possède une boutique dans cette rue ; la dimension symbolique de la boutique, comme lieu de « passage » de

ses multiples propriétaires, les clients et les voisins, symbolise implicitement la tradition française de terre d'accueil et d'immigration ; mais aussi un lieu de « passage » qui marque l'appartenance temporelle des générations multiethniques et pluriculturelles à cet espace qui les marque et qu'ils transforment.

C'est donc une tradition de mixité culturelle qui se transmet de génération en génération, comme « héritage » culturel au narrateur. Le métier de photographe est également allégorique, car il se réfère directement à l'importante question de la mémoire et des imageries historiques collectives du passé. C'est bien dans un tel décor que le narrateur raconte ses souvenirs de l'enquête qu'il a menée dans un passé révolu (temps de narration), sur des personnages du quartier en lien étroit avec le nazisme et la collaboration, la haine et la dénonciation. Des thèmes qui rejoignent au fond les événements postrévolutionnaires comparables en Iran. La cruauté du régime iranien est récurrente dans la littérature franco-persane ; or, dans ce roman fictionnel, l'auteur/narrateur mène à travers l'histoire sa propre enquête « personnelle » érigée en réalité vers la dimension universelle du fanatisme idéologique. Dans ce sens, la quête antagonique de la liberté et la démocratie face au totalitarisme et le fanatisme en toile de fond dépassent les cadres analytiques et didactiques pour valoriser d'abord celui de la créativité littéraire autofictionnelle du genre de l'enquête policière.

De plus, le genre de la narration s'insère dans la mouvance de son temps, teintée du postmodernisme, perceptible dans l'identité fragmentaire du héros-narrateur (un antihéros), du ton et du comportement souvent détachés de ce dernier (qui n'est pas non plus sans un certain humour, une auto-ironie et autocritique). Cet angle de vue qui se place dans un entre-deux culturel observe la société selon une perception pluriculturelle. Le regard du narrateur et sa mémoire évoquée sont symbolisés par l'illustration des cadres de photographies vides répartis entre les chapitres du livre. L'originalité de la vision d'Erfan réside dans le fait qu'il contourne radicalement l'approche critique habituelle et unilatérale du rapport à l'histoire propre (l'islamisme et les réminiscences de la révolution) en évitant le cadre du monolinguisme culturel et en l'abordant dans une perspective différente : celle des autres. En réalité, du point de vue sociologique, la vision que projette le roman est celle d'une société où les « autres » (les étrangers) ne représentent plus des entités isolées et coupées mais qui forment au contraire le corps social pluriel même dont fait désormais partie le héros-narrateur « étranger ». De la sorte, pour la première fois dans cette littérature, la question de l'islamisme n'est pas abordée directement mais à travers l'histoire des autres et du nazisme dans l'espace du pays d'accueil devenu peu à peu le sien.

Cette acceptation affective est d'ailleurs explicitement exprimée dès le début par le narrateur : « Plus simplement que ça, on ne peut le dire : j'aime cette rue. »⁴⁹⁹ L'appartenance au nouvel espace du pays d'accueil est en soi la marque affective de l'appropriation culturelle des autres et identitaire de soi. Des repères sont tracés dans un Paris multiculturel, néanmoins ce lieu de « partage » n'existe pas sans xénophobie et ressentiments. L'auteur dépasse ainsi le cadre des grands

⁴⁹⁹ Ibid., p.8.

discours sur la politique et le mal en général afin d'aborder ces problématiques sous un angle plus particulier et postmoderne (car minimaliste) en accentuant d'abord le rôle individuel face aux événements : « C'est le moment de prendre, une bonne fois pour toutes, mes responsabilités et d'agir à ma façon. »⁵⁰⁰ Car l'histoire du multiculturalisme récente du quartier parisien se crée sur les vestiges d'une histoire plus ancienne en interaction avec l'univers mental des hommes et des femmes qui se sont jadis partagés la même géographie. Or, si la géographie des lieux influence l'histoire et la société des hommes, l'individu étranger intégrant celui du pays d'accueil semble à son tour agir sur ces dimensions avec son propre bagage historique.

En effet, le protagoniste du roman finit par créer des interférences spatio-temporelles provoquées par l'intrusion de son imaginaire et sa culture dans les lieux (et d'un point de vue extradiégétique dans l'esprit du lecteur). Plus loin, à la fin du roman, le narrateur se venge de la xénophobie et du nazisme symbolisés chez le personnage de « la vieille », en provoquant sa mort par l'écriture (le narrateur l'exécute de façon surréaliste et ambiguë par l'écriture). L'approche à l'espace et à la temporalité dans le roman reflète la transculturalité de l'esprit créatif de l'auteur qui procède au métissage de l'imaginaire fictionnel tout en menant une réflexion sur le corps social et l'histoire. Cette perspective autofictionnelle puise sa potentialité dans le concept et la situation propre à l'exil de l'auteur même, qui en la racontant, souligne une étape révolue.

L'affection et l'adoption émotionnelle spatiale de l'exil et du pays d'accueil sont en soi des prémisses d'un processus d'hybridation culturelle du narrateur (qui, sociologiquement, le place dans le cadre de la phase interculturelle). Aussi, le passé et les souvenirs par ce dernier sont-ils racontés par analepse (qui représente le temps de l'histoire) dans un temps présent (de la narration) et non pas comme cela fut le cas dans les premières phases de la littérature d'exil, dans un passé substitué au présent (comme chez la narratrice de *La Maison de Shemiran* de Taraghi). Par contre, l'emploi de l'analepse confirme la transculturalité du regard narratif par rapport aux événements, c'est-à-dire que le narrateur se souvient clairement d'un passé qu'il décrit dans le présent et pour le lecteur, sans confusion émotionnelle. Aussi le narrateur dit : « Durant toutes ces années, mon passé se conjugait au présent et ma vie se déroulait avec mes souvenirs d'Ispahan, d'Iran et de tous les endroits où j'avais vécu auparavant. Ce temps, ce passé-présent, m'a empêché de profiter de la présence de cette rue. »⁵⁰¹

Cette distance spatio-temporelle du narrateur (représentative des débuts de l'exil du héros-narrateur) par rapport à lui-même, et son identité de jadis, montre toute l'importance sur le regard transculturel et la considération des problématiques historiques (en lien avec le fanatisme politico-idéologique). Elle permet d'extraire ces paramètres du cadre spécifique de l'Iran et ses antagonismes internes, en poussant le lecteur à une réflexion d'ordre éthique sur le rôle du sujet. Mais aussi plus largement sur des antagonismes psychologiques de l'individu (y compris chez

⁵⁰⁰ Ibid., p.143.

⁵⁰¹ Ibid., p.157.

le narrateur) dans toutes les sociétés mixtes. Le fond du problème reste communément le même, semble souligner l'auteur, par la mise en perspective d'une certaine dimension monstrueuse des hommes (le fanatisme), qui, tapie dans les entrailles des pires pensées populaires et du populisme, guette l'occasion de se manifester. Le parallélisme entre le nazisme et l'islamisme montre au fond leur terrain commun et la révélation d'un « univers » mental universel, en Iran comme en France. Toujours est-il qu'à l'instar de la vieille protagoniste antisémite du roman, il existe dans toutes sociétés une catégorie d'individus sinistres personnifiant telles sortes d'idéologies, en incarnant le mal politique et social.

La « vieille » est la collaboratrice ayant participé à l'écriture de cette page sombre de l'Histoire, en dénonçant les Juifs. C'est elle pourtant, incarnant le mal, qui cherche la complicité du narrateur dans son discours haineux. Elle forme du point de vue littéraire la pièce importante de l'intrigue. Or, l'évolution du récit, et la terrible vengeance du narrateur digne d'un officier nazi, mènent le lecteur dans ce « jeu » d'interrogation et de réflexion sur les limites de son désir et de sa pensée. Peut-être au fond, en tant que lecteurs s'identifiant au héros-narrateur, sommes-nous beaucoup plus proches de cette haine humaine que nous ne le croyons. Ces extrêmes limites des questions éthico-philosophiques dans lesquelles l'auteur entraîne son lecteur, ouvrent en effet la réflexion sur des antagonismes psychiques de la nature humaine. Le transculturalisme de l'écriture réside donc dans cette mixité d'éléments politico-culturels franco-iraniens, en même temps qu'elle procède par leur dépassement à travers la fiction. Car le narrateur, qui hait la vieille antisémite, est tout de même entraîné dans son histoire à cause de sa « courtoisie » iranienne (une forme de *târof*?)

Bien qu'embarrassé, il devient très rapidement son seul « confident » malgré lui, et il hérite finalement de sa haine (qu'il retourne enfin contre elle). Car au bout du compte, le narrateur est voué au meurtre de la vieille antisémite (plutôt mystérieux et fantasque en écrivant son meurtre à distance) à l'instar d'un Raskolnikov assassinant la vieille usurière, persuadé du bien-fondé de son idéologie et son acte de terreur. Le narrateur d'Erfan dit : « Un violent désir de vengeance m'a envahi. Je prie pour que mon souhait soit exaucé. Elle ne pourra plus échapper au châtement. »⁵⁰² Une allégorie dostoïevskienne qui, comme un miroir, reflète l'image renversée d'un « hymne à l'humanisme ». Dans ses proportions créatrices et son humour postmoderne, l'allégorie rappelle au fond la maxime nietzschéenne : « Celui qui lutte contre les monstres doit veiller à ne pas le devenir lui-même. Or, quand ton regard pénètre longtemps au fond d'un abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi. »⁵⁰³

Cependant, si le discours et la réflexion politiques constituent l'arrière-plan de la toile narrative, l'écriture d'Erfan reste avant tout attachée aux critères littéraires modernes et à une vision transculturelle. Elle ne tombe pas dans une diatribe militantiste et elle n'est pas non plus moralisatrice. La réflexion (menée par l'enquête) pénètre au plus profond des causes du mal transmises de l'individu

⁵⁰² Ibid., p.137.

⁵⁰³ Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, partie IV, § 146.

au système, au fond du contrat implicite qui les lie à l'Histoire tout en effaçant progressivement les frontières qui séparent les différences ethniques. Le cadre pluriculturel des sociétés mixtes représente alors cet espace du renouveau, de l'identité nouvelle et multiple voire postmoderne, puisque les cultures coexistent comme le lieu où l'autre peut être moi, et moi autrui. Il y a donc ce lien intrinsèque entre l'histoire racontée par le narrateur et l'Histoire qu'il subit. Elles sont soudées désormais dans cet espace où finalement les mémoires se mêlent et les destins se nouent :

Pourquoi je ne mets pas un terme à cette histoire ? Est-ce l'effet de la curiosité ou celui d'une maladie : vivre dans la peau des autres, s'identifier à eux et récupérer leur mémoire, s'approprier leur passé ? Je sais tout simplement qu'en tant qu'exilé et en l'absence d'une utopie, une perspective de lutte, je me mêle d'un règlement de comptes qui a eu lieu avant que je sois au monde.⁵⁰⁴

« Vivre dans la peau des autres » est d'abord cette capacité à transcender sa vision propre du monde afin de pouvoir se déterritorialiser et pénétrer dans celles d'autrui. Puis, il y a le transculturalisme littéraire qui consiste à transcender ces deux « visions » culturelles afin de créer un espace fictif propre où finalement l'auteur s'attribue toute liberté de créativité et parvient à toucher des dimensions plus universelles. Cela n'est possible qu'après avoir évolué dans un certain dynamisme d'hybridité identitaire (reflété à travers le héros-narrateur) en lien avec la pluriculturalité de la société d'accueil. Mais le transculturalisme réside plus particulièrement dans l'acte créatif même du romancier (ou par extension chez le narrateur en tant que « photographe ») qui de par son travail (de l'écriture) parvient à concrétiser ce perspectivisme et ce dépassement des particularités culturelles. L'absence de l'utopie et du militantisme dans la perspective transculturelle est également un facteur important contribuant à sa création, la flexibilité du regard et la réflexion critique. Du point de vue technique, le narrateur n'évoque qu'indirectement les antagonismes socioculturels iraniens comme la révolution et la montée de l'islamisme. Mais cela, à travers l'histoire d'autrui et d'autres événements historiques marquants.

Le transculturalisme antagonique du roman souligne le fait que le regard hybride du narrateur voit les oppositions, mais selon un autre ordre que celles des débuts : entre « nous » (l'étranger) et « eux » (hôtes). Les protagonistes se fondent dans la société d'accueil plurielle, et l'auteur/narrateur participe continuellement à la construction culturelle (post)moderne en écrivant. Le « discours » de l'auteur s'ouvre ainsi sur une dimension universelle, transnationale et transculturelle.

2.4.3.3 L'écriture comme espace transculturel

L'humour dans la création accompagné de l'autodérision du héros-narrateur est une caractéristique importante à la formation de l'écriture transculturelle. Car ils dénotent la distanciation du créateur par rapport au sujet réel. Par exemple, le

⁵⁰⁴ Ibid., p.98.

narrateur est quotidiennement confronté à la vieille antisémite, ex-amante d'un officier SS durant l'occupation. Or, malgré le temps révolu et l'évolution historique, elle continue obsessionnellement à traquer les Juifs. Le narrateur, qui l'écoute avec déférence pour son âge, observe parallèlement ses propres réactions en auto-ironisant ses propres automatismes culturels et complexes identitaires face aux confidences de la vieille antisémite, tout en soulignant le parallélisme entre deux Histoires :

J'ai fui les tortionnaires de mon pays, ceux qui faisaient subir les pires sévices aux moindres de leurs opposants, et maintenant j'écoute sans broncher cette mégère cynique qui pourrait emporter le monde entier dans sa tombe ; et pour couronner le tout, je photocopie son invraisemblable liste de juifs, sans réagir.⁵⁰⁵

Honteux et dégoûté d'être obligé d'écouter les insalubrités antisémites de la vieille femme « avec une politesse pleine d'hypocrisie »⁵⁰⁶, le narrateur s'irrite et critique sa politesse exagérée (à l'iranienne) qui cache en réalité un malaise et une frustration identitaire (voire une stratégie de survie et de démarcation de soi dans une société saturée du multiculturalisme). Il projette alors sa propre image dans le regard de la vieille femme, pense à la façon dont il est vu :

Je suppose qu'elle meurt de joie, parce qu'elle a trouvé l'homme le plus idiot du monde ; moi qui l'écoute, moi qui prétends la croire, qui l'approuve par des hochements de tête. Je suis certain que, si elle m'avait rencontré du temps de l'Occupation, même si j'avais été juif, elle avait pu m'épargner la déportation et les camps. Selon elle, cet homme ridicule et naïf, moi, n'aurait même pas mérité d'être gazé et jeté dans le four. Il aurait servi uniquement à écouter ses histoires.⁵⁰⁷

La prise de conscience de sa propre passivité, lâcheté et hypocrisie le choque et le confronte à lui-même. La conversation avec la vieille engendre un dégoût profond face à la haine de celle-ci ; une dialectique de haine s'installe entre les deux protagonistes faisant écho à leur histoires mutuelles, différentes et pourtant semblables. Finalement, le narrateur compense sa passivité exaspérante en planifiant son meurtre : il part à Tahiti et se met à écrire le crime. Aussi, l'acte de vengeance se fait à travers l'écriture. Or, la vieille antisémite meurt curieusement par procuration dans la réalité ! Est-ce à dire que l'espace de l'écriture est un exutoire pour l'auteur ? Les discours sociopolitiques trouvent-ils leur issue finale dans la liberté totale de la création par l'écriture ? De toute évidence, Erfan échappe à toutes autres solutions moralisantes ou discours engagés par cette « acrobatie » technique et cependant symbolique. Puisque là où l'auteur ne peut se permettre de faire un « faux pas » (dans un discours engagé par exemple), le personnage le fait en toute liberté par procuration :

⁵⁰⁵ Ibid., p.111.

⁵⁰⁶ Ibid., p.106.

⁵⁰⁷ Ibid., p.107.

Bien que je n'aie pas envisagé une fin aussi brutale pour une relation qui avait commencé si simplement, je ne cessais de craindre l'amère conséquence de son existence : le châtement. Le verdict de la mort de ma voisine bouillonnait dans ma tête depuis très longtemps. J'avais envie de l'exécuter moi-même.⁵⁰⁸

L'écriture transculturelle (ni moralisatrice ni engagée) est avant tout au service de la créativité et promeut toute liberté nécessaire à cette fin. Aussi, en exécutant la vieille par et dans l'écriture, le héros-narrateur d'Erfan fait le choix d'une « solution finale » multi-interprétative sur le mode de l'humour noir. Mais il semble que, tel un coup de théâtre, c'est surtout la dimension transculturelle de la créativité qui se révèle au lecteur en soulignant au fond la tâche essentielle de l'auteur qui consiste à se libérer de toute appartenance moralisante, ou d'engagement, qui porte préjudice à la qualité créative de l'œuvre. L'auteur affirme donc sa liberté créatrice totale et c'est avec autodérision que le héros-narrateur va tout de même à l'encontre du conseil de sa vieille amie Mimi qui le renvoie à la situation de l'Iran :

Que Mimi me pardonne ! Elle disait souvent que l'héroïsme tragique de certains résistants, sous l'Occupation, était aujourd'hui devenu une farce jouée par les usurpateurs de la mémoire des victimes. Elle ajoutait que la haine religieuse est un problème insoluble, une maladie inguérissable, parce que l'histoire ne peut être effacée de la mémoire : "Mon fils ! disait-elle, oublie le dieu vengeur ! Oublie son remède : la loi du talion ! Regarde ce qui se passe dans ton pays." ⁵⁰⁹

Le crime et sa logique se préparent alors dans l'esprit du narrateur avec une certaine dérision, spécifique à l'acte créatif de l'écriture, envers lui-même, c'est-à-dire que l'écriture devient une échappatoire pour éviter le « châtement », et le « crime », se fait à distance dans un détournement dostoïevskien : « Pour faire l'expérience du crime, tout fonctionne comme prétexte. Je suis à l'autre bout du monde, elle ne m'entend plus et son cri ne parviendra pas jusqu'à moi », affirme le narrateur⁵¹⁰. Contrairement à Raskolnikov, qui par sa culpabilité morale paie de son crime en se dénonçant et allant au bagne, le narrateur d'Erfan propose une autre « morale » postmoderne. Puisque libre dans l'espace de l'écriture, le narrateur laisse champ libre à son impulsion vindicative et ne montre aucun remords. De la sorte, place-t-il la créativité au-dessus de toute moralité ou de lois. Erfan se joue encore une fois (fidèle à son propre style policier) des codes culturels, tout en impliquant le lecteur dans le secret comme seul complice des événements :

Désormais, tout le monde doit savoir que, pendant une nuit calme, un meurtre mystérieux a eu lieu dans la rue de Ménilmontant. Un assassinat qui, dans le tumulte habituel de cette rue, a été commis en silence. Bizarrement, personne n'a semblé en comprendre la cause, et la police s'est contentée de classer l'affaire ; comme s'il existait une complicité tacite entre la police et la population du quartier. Cette histoire qui ressemble au rêve d'un fou sera confiée, le jour même, à l'oubli, et dès lors personne ne se souviendra de rien. À

⁵⁰⁸ Ibid., p.143-144.

⁵⁰⁹ Ibid., p.146.

⁵¹⁰ Ibid., p.144.

présent, je suis un meurtrier contre qui la justice n'a aucune charge. Mais ce texte ne constitue-t-il pas une preuve accablante ? ⁵¹¹

À travers la thématique du meurtre, le transculturalisme de l'écriture d'Erfan mène son enquête sur les tenants et les aboutissants historiques. Le narrateur exilé du roman qui a vécu la révolution et vu un régime dictatorial de Chah destitué par une théocratie totalitaire, observe sa propre faiblesse et se surprend dans sa lâcheté face à la vieille antisémite. Celle qui symbolise l'horreur de Histoire et incarne la catégorie d'individus l'ayant servie, nourrie. Le roman établit clairement mais subtilement un parallélisme à l'échelle individuelle entre ceux qui ont contribué à la montée de l'islamisme en Iran, directement ou indirectement, sciemment ou pas, et le nazisme.

Il ne cible pas l'analyse politico-historique mais une construction littéraire, aux allures postmodernes, de la vie quotidienne des gens « simples » et leur petite vie. En effet, la question posée est que s'il y a eu au fond des déportations, des dénonciations et tant de haine en France sous l'occupation – également en Iran et ailleurs –, suffit-il simplement d'accuser autrui en mettant une séparation radicale entre le « moi » et les « autres » ? Probablement d'un point de vue global ou dans une perspective militante et politiquement correcte, la réponse est « oui ». Mais la réflexion qui s'ouvre, par le transculturalisme littéraire, sur les paradigmes socioculturels de la collectivité, nous pousse à nous interroger au fond sur les causes plus subtiles impliquant la responsabilité de tout un chacun. Le transculturalisme antagonique semble bien mettre en avant cette dimension paradoxale et primordiale que sont le rôle et la responsabilité de chacun dans un système oppressant, où l'individu (même passif) participe malgré lui et prend nécessairement (directement ou pas) part en tant que partie intégrante d'un ensemble. Cela ne signifie pas que tout le monde souhaite un régime barbare, mais qu'il existerait un lien intrinsèque nécessaire entre un système politique en place et les paradigmes de pensée et de culture dans la société. C'est que la tradition de l'antisémitisme en France a finalement autant facilité l'avènement du régime de Vichy que le traditionalisme religieux la République islamique.

L'auteur, partie intégrante du corps social, représente, comme tous, l'être aux contingences particulières, mais aussi celui qui exprime à travers ses œuvres les valeurs essentielles du peuple et l'esprit qui l'englobe. Dès l'instant que les auteurs franco-iraniens interrogent les mêmes problématiques et mènent leur « enquête » sur le passé concernant l'antagonisme des paradigmes, se forme un discours auctorial commun de leur histoire. Simultanément, d'autres paradigmes culturels de la société d'accueil viennent s'ajouter, s'entremêler et participer à la formation du dynamisme de l'esprit nouveau qui se prononce sur « soi », ou sur le « moi » collectif à travers les créations. C'est bien dans ce sens que l'on peut appréhender l'importance de l'individu sur l'histoire. De voir également le lien qui unit ce dernier à l'esprit collectif et à l'institution politique (qu'il pourrait pourtant sciemment dénoncer). Or, la prise de conscience de l'esprit intellectuel dé-

⁵¹¹ Ibid., p.147.

territorialisé est précisément cette dimension cachée, inconsciente et idéalisante d'une culture qui s'observe à distance. Le transculturalisme des antagonismes chez les auteurs franco-iraniens est un phénomène contemporain lié à la condition postmoderne des sociétés pluriculturelles.

Pourtant, l'immigration, l'exil et le métissage culturel modifient la perception culturelle et la conscience psychologique de l'auteur franco-persan, car en tant que citoyen libre, il participe au dialogue social à travers ses œuvres. Il prend ainsi conscience que l'idée même de culture comme entité homogène est depuis longtemps obsolète et absurde. Conséquemment, le rôle du métissage culturel devient central, puisqu'il révèle à l'individu ses propres antagonismes culturels et le stimule au dépassement. C'est donc uniquement dans ce processus de confrontation bilatérale des paradigmes que l'auteur prend conscience de l'existence de pensées globalisantes et d'élan collectifs dans chaque époque⁵¹². Aussi, l'auteur franco-persan, en tant que médiateur culturel, construit son propre « discours » transculturel. Sa démarche de créateur reconsidère les antagonismes à travers l'auto-observation et l'inspiration créative culturellement hybride, cadrées dans le nouvel espace. Les lieux partagés avec autrui interviennent indubitablement dans l'évolution de la prise de conscience. C'est au fond par la remise en question même de sa culture, dans sa confrontation et de par le métissage avec une autre (devenue sienne), que l'auteur pénètre au cœur des antagonismes suivant un regard critique de plus en plus conscient de soi.

À travers le récit d'Erfan, le lecteur peut apercevoir la distance d'un regard accusateur qui relève avec perspicacité les antagonismes internes d'un peuple. De surcroît, on en vient à se demander si la révolution iranienne n'a pas occasionné l'avènement de l'islamisme parce qu'au fond une grande partie de ces germes préexistaient dans les schèmes, l'imaginaire et la pensée collective. Quoi qu'il en soit, l'ombre de la « faute » individuelle, la peur et le traumatisme de l'islamisme postrévolutionnaire planent sur le narrateur d'Erfan jusqu'à son quartier parisien, exprimant le sentiment profond du désarroi de toute sa génération. Or, son expérience de la « faute » lui confère justement l'acuité de repérer le fanatisme sous toutes ses formes, et de s'en méfier. Une génération pour qui l'islamisme n'est pas moins dangereux que le nazisme. En décrivant l'état de la rue multiculturelle, le narrateur dit :

Depuis quelques mois, le nouveau « tout en solde », le troisième Pakistanais, s'est installé dans la rue. Et dès les premiers jours, il a provoqué de vives réactions. Tous les matins, de sa boutique, il fait jaillir sur la voie publique le chant du Coran en stéréo, ce qui ravit évidemment l'épicier barbu. Quant à nous, le Kabyle et moi, ce chant nous rappelle des souvenirs liés aux massacres perpétrés, au nom du Livre sacré, par certains fous de Dieu... [...] Je lui ai demandé de baisser le volume et de m'écouter. [...] il s'est approché de moi et avec une haine incompréhensible il a lâché rageusement : "J'arrête ce chant, mais vive Ben Laden."⁵¹³

⁵¹² Cf. Veyne (2008). La notion de « discours » chez Foucault.

⁵¹³ Ibid., p.154-155.

Les personnages et leur nationalité se réfèrent à l'état actuel des sociétés multiculturelles, à l'inquiétude et à « l'échec » de la politique du multiculturalisme des gouvernements⁵¹⁴. La question de l'intégration et le refus de l'islamisme restent des sujets du jour⁵¹⁵. De nos jours, la réflexion intrinsèque sur l'islamisme dépasse le cadre de l'Iran et invite également les sociétés multiculturelles et contemporaines à reconsidérer leurs propres valeurs démocratiques et les limites de leur tolérance face aux idéologies dévastatrices. La littérature franco-persane découvre les sources de ses propres antagonismes depuis la révolution de 1979, en les contemplant à travers le miroir d'autrui.

2.5 Transculturalisme fusionnel

Cette catégorie de transculturalisme renvoie avant tout à une combinaison de valeurs et de formes éclectiques. Elle annonce un stade d'évolution littéraire, mais aussi culturelle, dans une harmonisation de valeurs diverses en mélangeant deux genres littéraires différents. En effet, l'adjectif qui qualifie cette catégorie du transculturalisme notifie d'abord une réunification et une intégration des éléments relevant de la technique d'écriture, et ensuite d'autres aspects issus des deux cultures. La fusion crée l'harmonie de ce qui est originellement différent, distant (voire incompatible), d'où son plus grand intérêt.

C'est à la suite de la phase de l'interculturalisme qu'une symbiose culturelle se crée graduellement dans la vie sociale et sur le plan identitaire des auteurs franco-persans. Cela est visible à travers leurs œuvres qui proposent alors ce transculturalisme spécifique. En effet, le métissage peut souffrir de ses propres dichotomies (des thématiques exposant une certaine barrière culturelle et un sentiment de mal être), ou bien exposer une harmonie parfaite dans l'éclectisme des thèmes, des styles et des genres. Mais le fusionnel ne se résume pas simplement à l'assemblage des différences qui malgré tout renferment des conflits interculturels ; non plus d'une simple juxtaposition d'éléments persans et français aisément identifiables et séparables. Il s'agit plutôt d'une nouvelle vision du monde complète en soi et unie, malgré l'éclectisme de ses éléments. Le fusionnel n'est donc pas un discours ou une vision réconciliatrice de deux entités opposées, mais l'une des dimensions du transculturalisme annonçant la formation d'une nouvelle approche à l'imaginaire.

La dimension fusionnelle qui nous intéresse du point de vue de la technique d'écriture mais aussi suivant son caractère culturel, établit une concordance entre les paradigmes de la modernité et ceux de la culture iranienne. Aussi, des genres comme la bande dessinée, le roman policier ou l'attitude « détective » par exemple, sont en soi issus de la modernité occidentale, et leur apparition dans le domaine romanesque franco-persan est un phénomène sans précédent. Aborder ces genres nouveaux par nos auteurs est une nouvelle expérience technique et littéraire, et le

⁵¹⁴ Par exemple le discours de presse de la chancelière allemande Angela Merkel, sur « l'échec du multiculturalisme à l'allemande ».

⁵¹⁵ Cf. Kiwan, 2007.

signe de l'ouverture d'un esprit artistique qui transcende ses frontières culturelles initiales. Car ces nouvelles formes impliquent nécessairement de nouveaux contenus dans leur vision du monde. À travers le regard porté sur ces domaines variés, nous mettrons en perspective des paramètres connus qui ont subi des transformations fusionnelles. Du point de vue intellectuel, il ne s'agit pas seulement de subir une acculturation, mais de développer une harmonie mixte et profonde des paramètres acquis. C'est en effet dans cet échange que toute une nouvelle pente transculturelle se révèle comme résultat de plus de trois décennies d'imprégnations, puis d'échanges conscients.

Il existe des éléments appartenant spécifiquement au monde iranien. Ces derniers définissent toute une pente de leur imaginaire, des épisodes historiques et des paradigmes socioculturels. Ce sont ces éléments que l'on retrouve dans les écrits transculturels mais dilués, métissés et finalement transformés, dépassant leurs particularités. Nous essaierons d'en identifier quelques traits thématiques ou éléments techniques révélant leur caractère composite.

Il nous faut cependant souligner la particularité de cette catégorie du transculturalisme, par rapport aux deux autres (critique et antagonique), qui est de procéder à des mélanges techniques ou d'images d'une manière bien plus subtile et parfois moins visible que par exemple le transculturalisme critique par l'ironie ou le transculturalisme exposant les antagonismes. Parfois un concept clé, une expression ou un thème permettent de déboucher sur des formes de mixité originales. Aussi, le repérage de ces éléments combinés est moins évident pour le lecteur français qui se laisse emporter par cette catégorie pour le moins « discrète ».

Le transculturalisme fusionnel se subdivise en plusieurs aspects, élaborés en différents degrés par les auteurs. Le domaine poétique est par exemple plus marqué chez Rahimi ou Nadji-Ghazvini, alors que le conte oriental fusionne avec le genre policier (comme typiquement occidental) chez Erfan. Ou encore la bande dessinée comme un genre à part est ce domaine expérimenté (uniquement) par Satrapi qui n'hésite pas à y donner ses propres couleurs transculturelles. C'est à travers quelques thèmes et nouvelles choisis que nous essaierons de mettre en relief les caractéristiques du transculturalisme éclectique.

2.5.1 L'esprit du conte oriental chez Ali Erfan

L'oralité reste un élément central du genre du conte qui est genre narratif des plus anciens. Le conte puise ses racines dans l'imaginaire du fantastique et de la fantaisie des conteurs. Les récits d'Erfan s'inspirent fortement de cette dimension orale « incertaine ». C'est d'ailleurs cette technique qui leur insuffle un côté expressif et vif. Cependant, l'auteur n'hésite pas à exploiter le genre et à actualiser cette technique narrative en l'adaptant dans une écriture moderne. Dans son recueil de nouvelles *La 602^e nuit* par exemple, la référence aux contes orientaux est explicitement visible dans l'épigraphe qui cite et se réfère directement aux « Contes des Mille et Une Nuits »⁵¹⁶ comme suit : « Cette nuit-là, le sultan entendit

⁵¹⁶ On se réfère à une analyse intéressante des contes de *Mille et Une Nuits* de Vincent Demers

de la bouche de Shéhérazade sa propre histoire. C'était la six cent deuxième nuit ». L'auteur continue sciemment dans cette tradition qui entretient la technique narrative du conteur oriental. Dans un entretien, Erfan affirmait : « Si je n'écris pas, je suis mort, si j'écris, on me tue »⁵¹⁷, insinuant peut-être que connaître la vérité a toujours un prix très élevé ; et Bonnerot, soulignait également sur la quatrième de couverture de son livre « [...] la parole de Shéhérazade qui proclame inlassablement la victoire du Savoir sur la Mort. »⁵¹⁸

L'oralité des contes traditionnels se reflète dans la composition enchâssée des nouvelles et la technique de digression, et aussi dans la mise en abyme des situations transformant la chronologie successive de la narration en « spirale ». Cette forme se trouve à deux niveaux : celui de la nouvelle et entre toutes les nouvelles. Dans des nouvelles comme « L'arme blanche » ou « La 602^e nuit », ce procédé d'enchâssement est explicite. Concrètement, le recueil a une forme que nous qualifions de « nouvelles/roman ». Car, il contient une suite d'histoires apparemment autonomes, mais qui sont en réalité liées entre elles et forment un grand « tableau »⁵¹⁹. Ainsi, bien que chaque nouvelle semble indépendante dans sa thématique, le renvoi de certains éléments d'une nouvelle à d'autres crée un lien étroit entre elles et la totalité du recueil. Cette interconnexion des nouvelles donne au recueil l'aspect d'un roman. Les narrateurs mêmes des nouvelles constituent au fond l'image d'un « seul » et unique personnage. De plus, en méditant sur le sens et le discours auctorial, le lecteur découvre la trace d'une seule et même (en)quête de l'identité moderne. Cependant, il s'agit d'une structure pullulante d'éléments minutieusement détaillés, dont le ton poétique rappelle la miniature persane. Ce qui rend ce procédé intéressant, c'est une lecture au deuxième niveau, c'est-à-dire en menant une réflexion sur les signes et les métaphores, qui projettent finalement une vision moderne sur les racines historiques d'un pays traditionnel. Pour ce faire, l'écriture d'Erfan emprunte souvent la forme labyrinthique des contes orientaux où existe toujours une « énigme » ou un « secret » à découvrir, fort d'un « message » moral à caractère universel, comparable à l'univers du romancier brésilien Paulo Coelho (*L'Alchimiste*⁵²⁰). Ce dialogisme dans le renvoi d'images et des signes n'est pas linéaire mais plutôt en « spirale », car il se trouve à différents niveaux textuels et interprétatifs. Dans *Adieu Ménilmontant* l'auteur crée également une mise en abyme entre le narrateur, son image et celles des autres personnages sur la toile de fond historique.

(Avril 2000, Québec). Consulté en ligne en juin 2012 ;

http://pages.infinit.net/vdemers/nuits.html#_ftnref7. Erfan lui-même n'hésite pas parfois à se référer directement aux contes de Shéhérazade : « Morad, ou n'importe quel gardien de la révolution de retour du front, me fait penser au vizir des *Mille et Une Nuits*. » (Ibid., p.29).

⁵¹⁷ Lindon, 14 novembre 1996.

⁵¹⁸ Bonnerot, 1988, 251.

⁵¹⁹ Pareillement au scénario de certains films contemporains comme *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino, où plusieurs chapitres apparemment indépendants (tels des courts-métrages) finissent par se rejoindre en dévoilant les liens de l'intrigue et reconstituer le puzzle.

⁵²⁰ Coelho, 1988.

Lors de notre entretien, Taraghi soulignait l'une des spécificités de la langue persane qui réside dans sa richesse et dans la variété des sonorités : « Le persan est une langue particulièrement sonore et poétique, pour chaque phénomène naturel existe des onomatopées. Ce qui rend la traduction en français des œuvres laborieuse. »⁵²¹ Ces sonorités font partie intégrante de l'oralité et de sa place prépondérante dans le mode communicationnel des Iraniens. La langue persane est incontestablement imprégnée par la poésie (épique ou soufiste) qui accompagnées de la musique traditionnelle se sont transmises jusqu'à nos jours. En effet, depuis des millénaires, la culture poétique de l'oralité contribue à l'élaboration des orientations affectives, méditatives et même religieuses qui, à leur tour, laissent leurs marques dans l'écriture⁵²². Cette dernière reflète une certaine « vision du monde » iranienne parfois critiquée ou au contraire appréciée. Des événements politiques et des épisodes historiques ont contribué au renforcement de l'oralité de la culture poétique persane. Par exemple, après l'invasion arabe et la chute de la dynastie des Sassanides en 651, la langue officielle et littéraire de l'Iran (le pehlavi) fut dominée par l'arabe (langue religieuse et administrative) jusqu'au Xe siècle. Ensuite, l'usage et la défense de la langue persane (« Dari ») furent à nouveau stimulés et promus notamment par l'œuvre emblématique de Ferdowsi *Shâhnâmeh (Livre des Rois)*⁵²³. On retiendra simplement la portée de l'oralité dans le système littéraire et les échanges culturels persans (où la citation orale des poèmes est une vraie tradition communicative). Aussi, l'ambiguïté et l'esprit de l'équivoque font souvent de la poésie un outil critique par excellence qui, au cours des siècles, exprime des idées politiquement interdites.

La « matérialité » phonétique des phénomènes (éléments naturels, animaux, objets, etc.) contribue à l'enrichissement de la formation des imageries et participe pleinement au rythme des narrations en langue persane. Pourtant, comme nous l'avons dit, ces sonorités doivent souvent être supprimées ou remplacées par leurs équivalences. Aussi, un seul mot pourrait contenir des renvois à un enchaînement d'imageries ou de concepts dans l'esprit, n'ayant pas sans forcément son équivalence dans une autre langue. D'un autre côté, cette difficulté offre la possibilité de recourir à d'autres procédés mettant en valeur la spécificité de l'oralité dans une langue. Moura soulignait également l'importance de l'oralité

⁵²¹ Entretien privé.

⁵²² « La poésie persane est peut-être l'expression la plus brillante et la plus riche du génie iranien. Née il y a plus d'un millénaire, elle s'est développée sans interruption jusqu'à nos jours. Le persan, langue indo-européenne pratiquée par un peuple musulman, a subi fortement l'influence de l'arabe. La poésie persane, à ses débuts, s'inspira de la poésie arabe. Cependant, elle se rattache également, par des liens plus subtiles, aux littératures de l'Iran préislamique. » (Safâ, 1964, 9).

⁵²³ « Ferdowsi a baigné dans cette littérature de conteurs et l'influence de la tradition orale sur son œuvre est réelle, bien qu'indirecte. Elle agit comme un schéma mental qui investit l'écrit de manière diffuse. Ce qui différencie la littérature orale de la littérature écrite, c'est la « performance », l'exécution de la narration face à un public (naqqâli). Cet art impose une structuration thématique et formelle spécifique de la matière : c'est ce modèle qui imprime sa marque dans le récit écrit du Livre des Rois. Une fois composé, le Livre des Rois a été à nouveau transmis oralement grâce aux conteurs. » (Feuillebois-Pierunek, 13 décembre 2011, 19).

dans certaines langues, ce qui obligeait les auteurs à prendre leur distance par rapport aux normes du français : « Les approximations et les autocorrections de la narration, les précisions parenthétiques, les interpellations du lecteur et le maintien de l'illusion de la présence d'un public constituent autant d'appels à la participation de lecteurs constamment sollicités par le narrateur. »⁵²⁴ C'est bien là l'une des voies de mixité et de transculturalité littéraires que l'on peut observer chez certains auteurs franco-persans comme Erfan. Il est évident que le titre du recueil *La 602^e nuit*, l'épigraphe et la structure enchâssée des nouvelles confirment la référence au genre du conte, et l'oralité qui le caractérise. Mais cela n'est pas tout, puisque l'oralité joue également un rôle central que l'auteur entretient soigneusement par des procédés comme la métalepse narrative⁵²⁵ créant l'effet d'une transgression narrative en s'adressant directement au lecteur (la parabase) : « Il mentait. Surtout devant moi. (Vous-mêmes vous pouvez l'attester !) »⁵²⁶ L'auteur joue ici sur l'interpellation directe du lecteur pour actualiser continuellement le suspense et garder un état d'interaction avec le lecteur par des expressions comme : « Vous non plus, vous n'y croyez pas. Et pourtant, vous allez voir ! »⁵²⁷, ou encore en conseillant et en stimulant le lecteur dans *La 602^e nuit* : « Il n'est plus possible de laisser en plan cette histoire ou de sauter des lignes, de la raconter seulement en résumé. Il faut la lire avec la plus grande attention, mot par mot. Une avalanche tombe, méfiez-vous ! Éloignez-vous ! »⁵²⁸ Parfois encore plus directement dans une note parenthétique :

[...] (Cela dit, je tiens à vous en avertir, ma mémoire n'est pas infallible. Mon souvenir prend aussi la couleur du temps présent. N'attendez donc pas de moi l'exacte restitution des événements ! Vous le savez bien, la fidélité est une affaire de morale et n'a rien à voir avec l'écriture. Que cela soit clair entre nous, si vous voulez que je poursuive mon récit.)⁵²⁹

Si du point de vue narratologique, la technique de la parabase dans un discours direct libre n'est pas chose nouvelle, l'auteur utilise des tournures et des énoncés qui puisent leur expression dans la littérature iranienne pédagogique à la veille de la révolution. Il est intéressant de constater que l'on retrouve chez Erfan le même ton de parabase que par exemple chez l'auteur folkloriste Samad Behrangi.

Ce dernier en tant que professeur, auteur et pédagogue engagé auprès des adolescents, avait mené d'intéressantes recherches dans le domaine des nouvelles folkloriques et des contes du pays d'Azerbaïdjan, avant sa mort prématurée. En effet, on retrouve certaines similitudes dans le procédé narratif et le ton employé d'Erfan et de Behrangi. Par exemple, l'une des nouvelles de ce dernier intitulée

⁵²⁴ Moura, 1999, 97. Cf. Henri Lopez et Kourouma.

⁵²⁵ Le narrateur se plaçant en dehors du texte : « Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique) » (Genette, 1972, 244).

⁵²⁶ Ibid., p.21.

⁵²⁷ Erfan, 2005, 15.

⁵²⁸ Erfan, 2000, 127.

⁵²⁹ Ibid., p.16.

« La Peau d'Oranger » (*Pousteh Narandj*, 1968) commence ainsi :

Oui j'étais coupable. J'étais coupable car j'étais obligé de rester en ville le vendredi soir. Peut-être que c'est la serveuse du café qui était coupable parce qu'elle avait eu mal au ventre. Mais non, mais non, c'est moi qui étais coupable et non pas la serveuse. L'histoire n'est pas aussi simple. Il vaut mieux que je vous raconte d'abord l'histoire, pour que vous décidiez vous-même de l'identité du coupable. Mais peut-être aussi qu'il n'y a pas de coupable du tout.

La nouvelle « La 602^e nuit » commence également avec la parabase directe au lecteur sur le même ton : « À vous aussi, cela est sûrement arrivé...! On est en train de lire une histoire et voilà qu'elle se révèle tout à coup d'une telle puissance hypnotique qu'on croirait presque en faire partie. C'est ce que je vis en cet instant même. Je me trouve soudain à l'intérieur d'une histoire écrite par un certain Gholam. »⁵³⁰ On retrouve ainsi dans les deux cas une entrée en matière directe qui place le rôle du narrateur au premier plan du récit, en sollicitant ponctuellement le témoignage et le jugement du lecteur. Par ce procédé, la curiosité est stimulée pour l'intrigue et la dimension mystérieuse des événements auxquels il sera confronté, car les mystères restent omniprésents dans les nouvelles et les romans d'Erfan. Ils y figurent sous forme de trame, mais aussi dans la tonalité et les formules orales. Une tradition orale qui puise également ses racines dans la poésie classique d'Attar ou de Saadi. Il y a donc des liens entre poésie et contes oraux qui se prolongeraient par extension au domaine de l'écriture romanesque moderne.

2.5.2 Poésie, le style poétique et la prose

« Il n'est probablement pas, en littérature, de catégorie plus ancienne ou plus universelle que l'opposition entre prose et poésie »⁵³¹ affirmait Genette. Dans « Langage poétique, poétique du langage », ce dernier évoquait également le principe majeur de la poésie et du langage poétique, comme un « écart », voire même une « anti-prose » par rapport à la norme de « l'écriture »⁵³². Ces considérations théorétiques s'actualisent concrètement dans la considération des créations franco-persanes. C'est donc un grand écart par rapport à la culture originelle. Car, malgré un analphabétisme dominant jusqu'à la révolution de 1979, la culture poétique et la poésie ont toujours fait vivre et véhiculer oralement une vision du monde (Paramètre critiqué par Shayegan comme étant un obstacle majeur

⁵³⁰ Ibid., p.119.

⁵³¹ Genette, 1969, 123.

⁵³² « Le principe majeur de la poétique ainsi offerte à la discussion, c'est que le langage poétique se définit, par rapport à la prose, comme un *écart* par rapport à une norme, et donc ([...]) que la poétique peut être définie comme une *stylistique de genre*, étudiant et mesurant les déviations caractéristiques, non pas d'un individu, mais d'un *genre de langage*, c'est-à-dire, assez exactement, de ce que Barthes a proposé de nommer une écriture. [...] la poésie ne dévie pas par rapport au code de la prose comme une variante libre par rapport à une constante thématique, elle le viole et le transgresse, elle en est la contradiction même : la poésie, c'est l'*antiprose*. » (Ibid., p.127).

à la modernité). Sachant qu'un tel écart est évoqué entre la poésie et la prose, on se demande alors dans quelle mesure la littérature franco-persane parvient à métisser le langage poétique, voire à introduire la poésie persane au sein de l'écriture en prose ? Comment cette dimension poétique intervient-elle en tant que genre et de quelle manière est-elle perçue dans la lecture ?

La poésie qui a donc vigoureusement contribué à façonner l'univers sémantique iranien, a également su évoluer tout en s'adaptant naturellement à d'autres courants dans le temps et à travers le monde. Des figures emblématiques de la poésie moderne (comme Forough Farukhzad, Parvin Etessami ou Nima Youshidj) ont poussé les frontières de cet art encore plus loin, mais la réception poético-mystique classique de la poésie continue à avoir une place de choix dans l'imaginaire collectif. Avec l'exil, ces derniers se sont vus propulsés pour ainsi dire au cœur des paradigmes de la modernité qui entretient des liens essentiels avec la prose. Aussi, pour la première fois, cette catégorie d'auteurs a-t-elle su graduellement combiner l'héritage poétique avec l'écriture romanesque moderne. Pour eux, il s'agit avant tout d'un changement dans le regard, et dans les paradigmes culturels, qui se reflètent ensuite au niveau technique de l'écriture. Problématique d'autant plus intéressante que l'impact de la poésie au niveau socioculturel crée dans l'esprit individuel et collectif des Iraniens toute une panoplie d'images et d'émotions, formant ensemble une vision du monde, une « culture ». Dans le contexte de l'écriture franco-persane qui voit le jour en exil et qui évolue ensuite dans des phases multi-, inter- culturelles pour arriver enfin à exprimer sa transculturalité propre, la dimension poétique se « dilue » pour ainsi dire dans la prose. Aussi, le lecteur français n'est pas confronté à une dimension culturelle inconnue qui obstruerait sa lecture, mais il ressent un « lyrisme » qui devient « chair » pour reprendre les termes qualificatifs à propos du lyrisme d'Erfan par exemple⁵³³. Car au fond, la poésie de l'écriture franco-persane ne fonctionne pas comme un genre (à part entière) mêlé à la prose, mais ses différentes combinaisons se transmettent à travers un imaginaire poétique iranien dans une prose fortement proche des normes modernes ou postmodernes.

C'est donc bien dans cet esprit qu'il faut aborder la dimension poétique de ces œuvres, c'est-à-dire non pas une mixture de deux genres séparés, mais comme un ensemble libre et dynamique. Autrement dit, pour le lecteur, cette démarche transculturelle, qui procède à la mixité de ces deux « genres » littéraires, rejoint et complète en réalité la conception de « transtextualité »⁵³⁴ de Genette. La poésie de la prose franco-persane est donc un sous-ensemble dans la conception de la transtextualité qui, d'après le théoricien esthétique Schaeffer (reprenant Genette), comprend encore « la paratextualité [...], l'intertextualité [...], l'hypertextualité [...] et la métatextualité »⁵³⁵. En effet, considérant la question des genres littéraires,

⁵³³ La quatrième de couverture des œuvres d'Erfan.

⁵³⁴ « [...] la lecture transtextuelle constitue un enrichissement par rapport à une lecture purement immanente, ne serait-ce que parce qu'elle réinsère le texte individuel dans le réseau textuel dans lequel il est pris et duquel la lecture immanente l'isole artificiellement. »

⁵³⁵ Schaeffer, 1986, 194.

Schaeffer définit la généricité comme : « une composante textuelle, c'est-à-dire les relations génériques comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle. [...] la généricité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d'imitations, d'emprunts, etc., d'un texte par rapport à un autre. »⁵³⁶ La notion de « réinvestissement » est donc importante, car la manière dont l'écriture transculturelle investit la prose et la poésie est spécifique à chaque auteur et chaque texte.

Mais il n'y a pas de ressemblance textuelle de façon catégorique. La transculturalité poétique franco-persane est donc déterminée dans ce domaine par toute forme poétique en lien avec la culture iranienne, et qui se retrouve directement ou indirectement transformée dans cette catégorie littéraire. Aussi, on retrouve dans plusieurs œuvres des thématiques poétiques telles que le jardin, le miroir, la muse, la nature, etc., sous forme de citations, ou transformées en images ou/et symbolisées en personnages. Pourtant, nous en conviendrons, s'il n'y a pas de genre poétique franco-persan à part entière, l'écriture franco-persane est en partie imprégnée par la poésie, et orientée par le regard poétique. Ce métissage transculturel se fait à travers le regard des personnages, du narrateur et/ou encore au niveau linguistique et intertextuel. Cette nouvelle littérature, qui a également comme but d'atteindre un public français plus large, a su développer ses propres procédés techniques que nous allons observer par la suite. Chez les auteurs franco-persans, cette dimension poétique est souvent élaborée dans des formules subtiles, non affirmatives et délayées dans des récits et des romans, tout en laissant percevoir cet héritage millénaire. De la sorte, des éléments significatifs de la culture iranienne se déversent dans une narratologie moderne, offrant ainsi un langage et un univers narratologique transculturels. Rahimi et Nadji Ghazvini excellent dans cette forme d'écriture qui s'exprime de façon plus explicite par des citations, des sonorités et par le rythme, tandis que Erfan introduit cette dimension par une technique narrative plus proche des contes. Regardons de près quelques passages de leurs œuvres.

2.5.2.1 L'émancipation par la langue

S'agissant des catégories du transculturalisme, Rahimi développe une approche intéressante qui combine l'univers oriental et la structure narratologique cinématographique dans *Syngué sabour, Pierre de patience*. Le roman a des caractéristiques transculturelles qui ont indubitablement contribué à son succès. À maintes reprises, Rahimi a expliqué le besoin d'écrire ce roman directement en français pour contourner des tabous psycholinguistiques. En effet, l'auteur tente de se placer dans la peau d'une femme afghane déversant ses peurs, ses frustrations, sa haine et son angoisse envers son mari : un guerrier paralysé par une blessure à la tête couché au milieu de la chambre. Parler de l'intimité féminine n'est pas une chose facile dans la culture musulmane, c'est pourquoi le français qui est la deuxième langue de l'auteur, lui permet de parler de la sexualité et d'autres aspects

⁵³⁶ Ibid., p.186.

de l'intimité féminine, parallèlement à d'autres sujets tabous comme la critique des restrictions au sein du système islamique.

La langue seconde constitue ainsi un ensemble de pensées qui permettent à l'auteur de désacraliser et détronner tout un pan de sa culture maternelle. Ce sont là des phrases difficilement formulables dans la langue maternelle, si proche et intime. Pourtant, l'auteur ressent la nécessité de verbaliser et d'en finir avec les oppressions ; dans ce sens, quoi de plus emblématique que la vie d'une femme afghane musulmane, dans sa condition d'isolement jointe à la misère identitaire et matérielle ? De la part de l'auteur, il s'agit d'un élan qui résulte directement de l'attitude moderniste contre le traditionalisme. Une vision critique qui s'exprime à travers une écriture poétique. C'est donc à travers la langue française que l'auteur trouve une issue créative pour le lecteur occidental, afin de l'introduire dans l'univers traditionnel de la femme soumise à la religion. Ce sont pourtant des émotions qui orientent l'histoire, et non des discours engagés. Par cette démarche, des mots crus surgissent, plus facilement que dans un texte écrit en persan, pour exprimer par exemple la violence exercée par des hommes, tel son mari paralysé, sur des femmes comme elle :

« J'étais obligée de lui dire ça, sinon, il m'aurait violée. » Un rire sarcastique la secoue.
« Pour les hommes comme lui, baiser, violer une pute, ce n'est pas un exploit. Mettre sa saleté dans un trou qui a déjà servi avant lui des centaines de fois ne procure aucune fierté virile [...] Des hommes comme lui ont peur des putes [...] en baisant une pute, vous ne dominez plus son corps. Vous êtes dans l'échange [...] « Donc, violer une pute, ce n'est pas un viol. Mais voler la virginité d'une fille, violer l'honneur d'une femme ! Voilà votre credo !⁵³⁷

Les actes qui ne sont habituellement pas nommés dans la culture et la tradition langagière persane, sont explicitement exprimés en français. La perspective qui oriente le discours critique auctorial à travers la pensée de la femme afghane est bien sûr fort romancée. L'évolution psychologique du personnage est plutôt rapide et moderne, tandis que l'approche temporelle ainsi que le rythme de l'histoire expriment une durée (manière d'être) orientale. En effet, Rahimi a tenté de garder l'équilibre entre un discours émancipatoire et moderniste et une réalité temporelle orientale dans ce contexte afghan. Le style poétique de l'écriture véhicule inmanquablement une sensibilité typique accompagnée des imageries de l'univers persan, qui se combinent pourtant harmonieusement avec une narration cinématographique (la formation première de l'auteur) et la forme romanesque moderne. Cette source culturelle intervient vigoureusement dans l'expression du temps et de la durée interne et psychologique chez la femme.

Le langage poétique chez Rahimi trouve donc son expression à travers des images cinématographiques. Bien que ce langage soit différent de celui de l'écriture, on le retrouve souvent aisément dans la description des objets ou des lieux chez Rahimi. Il est vrai que le cinéma iranien a bénéficié dans l'ensemble

⁵³⁷ Ibid., p.99.

d'un certain succès mondial avec des films comme *Une séparation*⁵³⁸ (2010) d'Asghar Farhadi, ou *Offside (Hors-jeu)*, de Jafar Panahi (Ours d'argent à Berlin en 2006), ou encore des œuvres cinématographiques d'Abbas Kiarostami comme *Copie Conforme*, *Le Goût de la cerise*, *Trilogie de Koker*. Qu'il s'agisse du cinéma ou de la littérature, la perception du temps des créateurs franco-persans est foncièrement différente de celle exprimée en Occident. Le rythme, l'intériorisation et leur relation avec l'espace reflètent une vision nettement orientale.

2.5.2.2 La durée à l'orientale

Il y a dans l'œuvre cette approche temporelle qui contraste avec celle que l'on connaît communément en Occident, régulant notre vie quotidienne dans sa linéarité mathématique du passé, présent et futur. Le roman est en effet dominé par un temps interne, mais également spécifique à une certaine forme de culture orientale. Cependant, le lecteur est très vite submergé par ce temps qui couvre toute la diégèse et qui exprime plutôt une forme de durée bergsonienne⁵³⁹. Cette forme de durée qui donne le « la » à la perception interne du protagoniste, rappelle à tout égard celle de la narratrice nostalgique et mélancolique de *La maison de Shemiran* de Taraghi⁵⁴⁰. En effet, la douleur interne (liée à l'exil spatial ou existentiel) semble stimuler l'introspection et le basculement dans une temporalité interne, tournée vers le passé ; une durée qui en même temps débouche sur une prise de conscience et une renaissance (comme c'est le cas chez les deux protagonistes). Il ne s'agit donc pas d'un temps linéaire de l'horloge, mais d'une durée hétérogène de perception interne de la femme, de sa respiration, de ces tours de chapelets ou des bruits extérieurs :

Oscillant au rythme de sa respiration, une main, celle d'une femme, est posée sur sa poitrine, au-dessus de son cœur [...] Dans l'autre main, celle de gauche, elle tient un long chapelet noir. Elle l'égrène. Silencieusement. Lentement. À la même cadence que ses épaules. Ou à la même cadence que la respiration de l'homme. (p.15) Après trois tours de chapelet, deux cent soixante-dix souffles. Elles sont de retour. (p.24) [...] Un instant, elle reste inerte. Ses yeux se ferment. Sa tête se baisse. Elle geint douloureusement. Longuement. Ses épaules bougent toujours au rythme de la respiration. Sept souffles. (p.27) [...] Plus tard, beaucoup plus tard, lorsque les fourmis parviennent à porter le corps de la mouche jusqu'au pied du mur qui sépare les deux fenêtres, la femme revient avec un drap propre et la petite bassine en plastique. (p.45) [...] Elle s'adosse au mur, et laisse passer un long moment – peut-être une dizaine de tours de chapelet, comme si elle l'égrenait encore au rythme des souffles de l'homme –, le temps de réfléchir, de partir dans les recoins de sa vie, et puis de revenir avec des souvenirs [...] (p.67)

Ce temps est une durée qui varie au rythme des choses, des insectes et du rythme de la vie et des mouvements de la femme. Cette durée provoque l'impression d'une

⁵³⁸ « Il remporte l'Ours d'or du meilleur film, les Ours d'argent de la meilleure actrice et du meilleur acteur pour tous les comédiens lors de la Berlinale 2011, le César du meilleur film étranger et l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. » (Wikipédia).

⁵³⁹ Bergson, 1889.

⁵⁴⁰ Daneshvar, 2011.

lenteur, d'un isolement et d'une tension prête à exploser. Temps à l'orientale bien sûr puisque le climat, les préoccupations, les rapports et la structure sociale ne sont pas les mêmes qu'en Occident, mais aussi un temps qui exprime la douleur et la solitude de la femme, dans sa condition. Il s'agit presque d'un tic-tac du compte à rebours. Les phrases mêmes sont courtes, entre-coupées, réduites à quelques mots parfois. Le temps de la narration et celui de l'histoire concordent dans l'instant et l'éternité, et la durée interne de la perception et de l'existence de la femme devient celle du lecteur attentif. Pourtant, du point de vue narratologique, le regard qui observe les scènes est extradiégétique, moderne et presque « occidental ». C'est le regard de l'auteur/ réalisateur qui raconte ou qui plutôt montre. Ce regard observe la durée, l'exprime parfois avec des mots comme « plus tard », « lentement » ou « un instant », la traduit presque, avec l'aide d'un langage cinématographique à l'occidental. Avec l'aide des paragraphes espacés, courts, des mots qui se répètent, Rahimi tente de montrer le silence parfois claustrophobique qui règne dans la vie intolérable de la femme, dans l'espace qui l'entoure :

La chambre est petite. Rectangulaire. Elle est étouffante malgré ses murs clairs, couleur cyan, et ses deux rideaux aux motifs d'oiseaux migrateurs figés dans leur élan sur un ciel jaune et bleu [...] La chambre est vide. Vide de tout ornement. Sauf sur le mur qui sépare les deux fenêtres où on a accroché un petit kandjar et, au-dessus du kandjar, une photo, celle d'un homme moustachu [...].⁵⁴¹

La mise en page et la forme même de la diégèse, avec ses sauts et ses paragraphes, contribuent au rythme du récit qui est ce mélange d'une durée liée à la situation socioculturelle oppressante de la femme afghane, et le *temps* du récit qui exprime le point de vue du narrateur devenant flexible et introduisant un dynamisme signifiant et voulu. Le temps de l'auteur/narrateur mène finalement le récit vers un rythme de plus en plus accéléré. Il s'agit bien de l'évolution psychologique et de la révolte de la femme projetant ses frustrations, passions et haines à la figure de son homme, des hommes. Les phrases s'enchaînent au rythme de la parole du protagoniste. Or, selon la légende, la pierre de patience doit cumuler beaucoup de malheurs avant qu'elle n'éclate. Mais il y a le rythme spécifique qui précède l'éclatement, celui de l'entassement et de la pression :

Elle est emportée par cette révélation. Hors d'elle, elle s'avance d'un pas pour prendre son discours, mais une main, derrière elle, l'attrape par le poignet. Elle se retourne. C'est l'homme, son homme, qui la tient. Elle reste inerte. Foudroyée. Bouche grande ouverte. Les mots suspendus. Il se dresse brusquement, telle une roche, raide et sèche, que l'on soulève d'un seul coup. [...] L'homme l'attire à lui, attrape ses cheveux et envoie sa tête cogner contre le mur. Elle tombe. Elle ne crie ni ne pleure. « Ça y est... tu éclates ! »⁵⁴²

On retrouve là encore ce « découpage » des événements qui s'enchaînent dans un rythme saccadé mais néanmoins accéléré. De courtes phrases dont la juxtaposition souligne la vision photographique et cinématographique de l'auteur :

⁵⁴¹ Ibid., p.13.

⁵⁴² Ibid., p.153.

Dans cette inertie poussiéreuse, au pied du mur qui sépare les deux fenêtres, une araignée vient de roder près du cadavre de la mouche délaissée par les fourmis. Elle l'examine. Elle aussi l'abandonne, fait le tour de la pièce, puis revient vers la fenêtre, s'accroche au rideau, l'escalade et flâne sur les oiseaux migrateurs figés dans le ciel jaune et bleu.⁵⁴³

La temporalité de l'œuvre est l'une des dimensions qui marque l'accomplissement d'un mélange harmonieux de deux paradigmes culturels essentiels. Le temps de la narration et de la vision d'un narrateur extradiégétique, et la durée intérieure, psychologique du protagoniste principal. Ils évoluent et collaborent ensemble pour offrir aux lecteurs les méandres cachés d'un univers étrange et étranger. Le regard de l'auteur manifeste le transculturalisme opérant à la base mais aussi à l'intérieur de l'œuvre, pour mettre en perspective deux temporalités fort différentes et pourtant complémentaires pour l'harmonie esthétique de l'œuvre. Le jeu de la temporalité dans l'œuvre exprime l'essence de ce qui renvoie à la perception profonde d'une appartenance à une culture spécifique et à ses structures collectives que l'inconscient exprime : le sang, la violence, la sexualité, la femme, la mère et les règles.

L'homme, le guerrier, est blessé à la tête (avec tout le symbolisme que cet endroit comporte) et se trouve dans le coma, non pas dans un combat héroïque mais dans « une bagarre minable » avec l'un de ses hommes qui lui avait dit : « je crache dans la chatte de ta mère ! »⁵⁴⁴ L'honneur et la sacralisation de la mère contrastent avec la violence dirigée vers l'épouse. En parlant des frères de l'homme, elle dit : « Peut-être qu'ils auraient préféré que tu sois mort. [...] Comme ça, ils auraient pu me ... baiser ! La conscience tranquille. [...] Tes frères, ils ont toujours eu envie de me baiser ! ils...[...] Ils me mataient...tout le temps, durant les trois ans de ton absence... »⁵⁴⁵

Le temps arrêté, figé de l'homme libère la durée que vit la femme. Elle le rattrape dans son monologue où se révèle l'univers renfermé des deux. Elle parle pour les deux des interdits et des tabous qui pèsent sur leur vie, d'une temporalité déjà décalée entre l'homme et la femme et leur existence. Mais le transculturalisme dépasse ces dimensions socioculturelles spécifiques. Là où Rahimi touche son public, c'est dans le dépassement qu'offre le discours de l'auteur regardant son pays d'origine ravagé et l'existence bafouée des êtres. Finalement c'est un regard hybride doté d'une double culture qui s'exprime pour évoquer des douleurs les plus renfermées, méconnues d'une catégorie de femmes dans le monde. C'est pourquoi précise-t-il dans l'incipit : « Quelque part en Afghanistan ou ailleurs ». Le transculturalisme en fonction, est ici celui de deux dimensions temporelles profondément différentes, néanmoins en parfaite articulation dans le récit. D'autre part, il y a la dimension poétique de l'œuvre, jaillie du regard qui désacralise tout un pan nationaliste et religieux iranien, mais qui transmet ses propres particularités culturelles dans sa richesse esthétique.

⁵⁴³ Ibid., p.49.

⁵⁴⁴ Ibid., p.28.

⁵⁴⁵ Ibid., p.66.

2.5.2.3 Poésie et temporalité narratives

Si l'expression temporelle, ayant une nature métissée, crée une atmosphère aussi intéressante qu'insolite, elle contribue également à l'élaboration d'un langage poétique et d'une esthétique visuelle originaux. L'expression de la temporalité révèle avant tout le mode de perception du personnage principal, en même temps que la conscience de l'importance de son point de vue et de sa différence par rapport au monde occidental.

La perspective poétique, rejoignant le rythme du temps de l'histoire, entraîne le lecteur dans un nouvel univers oriental parfois étrange. Cela touche pourtant émotionnellement ce dernier et parvient à établir l'esthétique d'une communication hybride.

Cet effet de transmission est l'un des paramètres intéressants et spécifiques du transculturalisme franco-persan. La poésie qui couvre l'ensemble du roman de Rahimi, par exemple, tient d'une part à la spécificité de la langue française et de ses tournures phraséologiques particulières, mais aussi à l'atmosphère d'un autre espace-temps (la guerre en Afghanistan) et d'une autre culture (afghano-persane). En effet, l'ambiance théâtrale⁵⁴⁶ et la narration cinématographique du récit forment un langage occidental familier pour le lecteur, et la modernité du regard de l'auteur s'exprime à travers la vision d'une femme afghane traditionnelle et son huis clos superstitieux et religieux. Il en résulte alors un transculturalisme poétique qui, comme style et discours, crée une perspective franco-persane inédite.

Le folklore et les chansons fredonnées par la femme contribuent à l'exotisme du langage et aux différentes spécificités culturelles de l'univers diégétique. C'est par le langage poétique englobant un sens mystérieux (les non-dits) que passe traditionnellement la communication orientale. Lorsque la femme appelle la vieille voisine *Bibi* à la « toux caverneuse » en demandant s'il y avait eu de la visite pendant la nuit, la vieille répond par un chant : « - Oui ma fille, il y a eu le roi...[...] il est venu me voir...il m'a caressée...[...] Est-ce que tu as du pain, ma fille ? J'ai donné tout le mien au roi...il avait faim. Il était beau, ce roi ! beau à mourir ! il m'a demandé de chanter. [...] : Oh, le roi de bonté / Je me lamente sur ma solitude / Oh, le roi... »⁵⁴⁷

D'autres tournures langagières traduisant mot à mot des locutions persanes, contribuent à l'originalité de l'écriture. Ainsi, une expression comme : « Il était, il n'était pas... »⁵⁴⁸ pour commencer un conte, a son équivalent en français qui est :

⁵⁴⁶ Des indications du narrateur telles que : « Elle marque une pause. On ne sait pas si c'est pour donner du suspense à son récit, ou parce qu'elle hésite à dévoiler la suite. » (p.74), ou « On n'entend d'abord que le silence, puis peu à peu des chuchotements...et enfin quelques gémissements étouffés. De nouveau le silence. Un certain temps. Puis une porte qui s'ouvre. Des pas qui se précipitent au-dehors. » (p.126), rappellent des didascalies théâtrales et confirment la narration « visuelle » du roman qui se prête à une adaptation cinématographique de l'œuvre attestée par l'auteur (rencontre organisée à l'Université de Leiden en avril 2012).

⁵⁴⁷ Ibid., 59-60.

⁵⁴⁸ Qui se traduit littéralement par : « *Yeki bood yeki nabood* » en persan (Ibid., p.106).

« Il était une fois ... ». Or, l'auteur préfère « traduire » littéralement l'expression qui immerge le lecteur dans le conte de la grand-mère et rajoute à l'exotisme de l'écriture composite. L'ambiance du conte est présente en arrière-plan dans la narration. Le sens caché des paroles est donc typique, issu d'une sagesse orientale qui passe oralement d'une génération à l'autre, du « sage » au « disciple ». La femme se souvient, étant enfant demandant à sa grand-mère : « [...] si cette histoire était vraie ou non, elle me répondait : Je te l'ai dit : "Il était, il n'était pas..." »⁵⁴⁹ L'éternelle question posée à son tour à sa grand-mère montre la continuité de l'éternelle spirale générationnelle qui se transmet de mère en fille. L'aïeule lui répondait alors : « C'est ça tout le mystère, ma petite, c'est ça tout le mystère ».

La poésie du regard de l'auteur s'exprime pourtant dans l'histoire amère et douloureuse de l'inceste et de la conquête racontée par cette génération de grand-mères. Un conte tragique, allégorie de l'histoire d'un peuple et de la condition des femmes ; un conte sans fin dans lequel figure « Un roi courageux qui, cependant, avait dans la vie un seul impératif, mais de taille : n'avoir jamais de fille. »⁵⁵⁰ Car avoir une fille est une honte, cause de problèmes et non pas une fierté dans la société patriarcale. Or, une fois, la femme demande à son beau-père si la fin du conte que personne ne connaît est heureuse ; celui-ci lui répond alors : « Mais, ma fille, c'est une illusion de penser trouver une fin heureuse à cette histoire. Il ne peut pas y en avoir. Puisque l'inceste a été commis, la tragédie est inévitable. »⁵⁵¹ L'imbrication du conte allégorique au cœur du récit montre les racines perdues dans l'histoire ancestrale du pays. Tandis que le cadre du récit lui-même narre une réalité historique et sociale quotidienne de la relation des femmes avec des hommes afghans.

L'auteur veut ouvrir encore plus le champ de son regard en lui donnant une dimension plus universelle de la condition humaine. Le roman représente alors cette mise en abyme allant du conte à la réalité dans ce qu'elle a de plus tragique, mais aussi poétique. En même temps, Rahimi brise pour ainsi dire le cercle vicieux, le talisman de la tragédie dans une écriture qui par sa modernité, son engagement et sa condition de l'entre deux, dénonce le fatalisme. La pierre de patience devient ainsi l'allégorie de cette mise en abyme du malheur générationnel qui doit un jour « éclater », puisque la prise de conscience de la femme refuse cette condition. C'est une vision transculturelle qui met en crise ce cercle vicieux tragique, car en se plaçant dans la perspective de la femme, elle fait de l'homme l'équivalent de la pierre de légende, l'objet exutoire psychothérapeutique.

La femme qui se révèle, c'est la femme qui veut sortir du déterminisme de sa condition misérable. Elle prend conscience de la misère qui se trouve au centre des traditions religieuses et du système patriarcal (révolte que l'on retrouve chez les autres auteurs féminins du corpus). L'affirmation identitaire qui se déclenche en raison du coma de son homme, grain de sable perturbant le mécanisme socioculturel bien huilé, crée un état schizophrénique chez la femme désormais

⁵⁴⁹ Ibid., p.110.

⁵⁵⁰ Ibid., p.106.

⁵⁵¹ Ibid., p.111.

seule. La dimension poétique prend alors des allures épiques dans sa révolte contre la religion et Dieu même :

Allah, aide-moi à retrouver la foi ! Désenvoûte-moi ! Arrache-moi à l'illusion des apparences et des simulacres sataniques ! Comme tu l'as fait avec Muhammad ! [...] Oui...il n'était qu'un envoyé parmi d'autres...il y en avait plus de cent mille comme lui, avant lui...celui qui révèle quelque chose peut être comme lui...moi, je me révèle...j'en suis une...[...] *Al-Jabar*, c'est moi ! *Al-Rahim*, c'est moi... »⁵⁵²

Le narrateur se trouve lui-même en dehors de la diégèse, tel un spectateur regardant une pièce de théâtre ou un film au cinéma. Aussi, le regard narratif (la caméra qui observe) n'est pas en soi un procédé participant à l'histoire démontrée, à sa poétique spécifique, ses émois. C'est aussi par cette « fenêtre » presque froide et distante que le lecteur/spectateur observe les scènes. On a l'impression que l'auteur/narrateur est surtout concentré sur sa technique et son discours – tel un architecte qui s'observe travailler plus que celui qui fusionne avec/dans l'histoire qu'il raconte. Pourtant, le lecteur traverse cette vue de « caméra », pour pénétrer dans l'histoire, en la suivant avec émotion et compréhension. Ce passage créé par l'auteur est la marque du transculturalisme, l'exemple parfait d'une conscience qui mène un discours lucide sur lui-même, mais qui néanmoins se soucie plus de l'architectonique esthétique que de l'engagement sociopolitique (même s'il en parle). Le transculturalisme littéraire est précisément cette perspective qui superpose deux visions du monde se confondant en un seul, celui qui emporte le lecteur à son insu de l'autre côté du miroir.

Il y a là l'exemple d'une narratologie dans la tradition du roman moderne (fortement inspirée de l'univers cinématographique de l'auteur) qui arrive à pénétrer les méandres d'une culture étrangère difficilement imaginable par le lecteur occidental. Le thème de la pierre légendaire est en soi fortement chargé d'imageries folkloriques. Il communique le rythme de la respiration de la femme et de l'homme au lecteur qui, par là même, « vit » précisément une expérience singulière, forte en émotion. Cette immersion totale dans un univers nouveau, conduit le lecteur jusqu'à l'éclosion d'une vision du monde transculturelle.

Le thème du jardin est, comme nous l'avons dit, un paradigme important de la culture iranienne. Il oriente l'imaginaire du peuple comme une vraie « philosophie » de la vie, et véhicule très globalement l'idée que la vie ici-bas n'est pas importante, mais illusoire et passagère et qu'en réalité la vérité se trouve ailleurs. Le jardin (*Bagh*) est un thème récurrent dans la poésie persane, et nous retrouvons cette référence de façon systématique dans la littérature, la miniature, la tapisserie et l'architecture classique. Or, on observe qu'avec le développement de la pensée moderne chez les auteurs, ce thème subit une forte interrogation critique. Cette métaphore de beauté, de béatitude et de vérité est subtilement détrônée. On ressent comme un goût de « trahison » chez les auteurs qui n'hésitent pas à l'exprimer.

Dans *Syngué sabour*, il y a quelques allusions très évasives à ce mythe :

⁵⁵² Ibid., p.146-148.

« Un silence épais s'abat alors sur la rue enfumée, sur la cour qui n'est plus qu'un jardin mort, sur la chambre où l'homme, couvert de suie, est allongé comme toujours »⁵⁵³ ; ou encore : « La nuit tombe. Le jardin s'éteint. »⁵⁵⁴ Le jardin « éteint » ou « mort » n'est plus l'endroit paisible rempli de bonheur. Il y a comme un signe de « réveil » à la réalité, une volonté de sortir d'un rêve pour constater les dégâts face auxquels ce mode de sagesse mystique ne répond plus. Les imageries du jardin incarnent une conception temporelle particulière puisque cet endroit paradisiaque est un « hors temps » où l'esprit se réfugie afin d'échapper aux difficultés du monde. Cette perception s'incarne chez les personnages. Or, on note littéralement une démystification de cette conception chez Nadji-Ghazvini. La temporalité interne du héros-narrateur de *Neige sur Téhéran* finit par le lasser et il quitte enfin l'espace apocalyptique du pays natal pour se réfugier dans un espace/temps différent qui est la France.

2.5.2.4 Le paradis brûlé de Nadji Ghazvini

Bien que l'œuvre du poète et traducteur Nadji-Ghazvini appartienne plutôt à la catégorie du transculturalisme critique, elle garde une trace franche de la temporalité interne poétique. Dans le roman traduit du persan en français par l'auteur même, le narrateur de *Neige sur Téhéran*, déambule dans la grande ville de Téhéran, plongé dans ses pensées mélancoliques. La vision du personnage et la situation de la ville à la veille de la guerre inspirent une atmosphère surréelle qui contribue au caractère poétique de l'écriture et couvre une temporalité hétérogène et non chronologique du personnage. Entre rêve et réalité, la période historique de la guerre Iran/Irak commencée juste après la révolution islamique est décrite dans un langage métaphorique aux accents apocalyptiques. L'auteur offre, à travers le regard du narrateur, un chaos mythique en référence à son écriture poétique. La vision du monde du personnage principal Bahman et tout ce qui l'entoure reflètent cette temporalité lente et interne, mélancolique. Lorsqu'il regarde des corbeaux déchirant l'une de ses vieilles chau-ssures, ces oiseaux deviennent des métaphores du mal, faisant symboliquement allusion aux agents islamistes de la révolution. Il les décrit dans une tournure anthropomorphiste : « "Que de haine et d'arrogance dans ces yeux, songea Bahman. Le diable en puissance..." La bille noire, méchante, en guise d'œil, sous la soie noire et brillante, les oiseaux perçaient ses pensées, un sourire empoisonné au coin du bec. »⁵⁵⁵ Ce corbeau, symbolisant également l'hiver rude de ces années, souligne encore un temps gelé et éternellement installé.

La focalisation interne du personnage contribue également à renforcer la dimension poétique de la durée et la sensibilité psychique du narrateur. Les pensées du narrateur, en association avec les observations détaillées, mettent en perspective son univers temporel : « Une immense lumière inonda la pièce, les poissons dans

⁵⁵³ Ibid., p.47.

⁵⁵⁴ Ibid., p.132.

⁵⁵⁵ Nadji-Ghazvini, 2000, 48.

leur bocal ainsi que la fleur fanée dans le vase. Celle-ci lui rappela qu'Ali avait tatoué une rose sur son bras droit. Une rose rouge, prétendait-il. Elle pouvait aussi bien être jaune. Sa couleur, c'était le bleu de l'encre... »⁵⁵⁶. La divagation de la pensée entre la réalité et la rêverie dénote déjà chez le personnage le désir de quitter l'espace/temps d'un pays qui n'est plus le sien. Les métaphores de couleurs soulignent sémiotiquement le regard symbolisant du narrateur. Aussi, la rose rouge fait référence aux idéaux révolutionnaires fanés, la couleur jaune symbolise la haine et l'encre bleu la réalité crue des faits et des événements qu'il observe autour de lui. Signe de lucidité mais également de la désillusion du personnage. Les couleurs reviennent à d'autres moments de l'histoire afin de souligner le contraste, ou accentuer la dure réalité froide et décolorée de la guerre (le noir de la ville associé à la blancheur de la neige) : « Au bout de quelques instants, il distingua des taches vert kaki et noires. [...] On aurait dit qu'ils préparaient une cérémonie. Il devina leurs visages pâles et terreux ; les cernes violets de leurs yeux rouges et hagards. Il sentait la vapeur de leur souffle jaune et empoisonné. »⁵⁵⁷ Marquée par la mort de son jeune frère, la vision mélancolico-poétique du narrateur se détache du monde. Les couleurs sont par exemple des éléments symboliques liés à cette vision. Le rouge, le blanc et le noir, métaphores de la guerre, la neige et la noirceur des agents du régime alternent pour dominer d'autres couleurs. « Il [le narrateur] se dit qu'on était en train d'anéantir la notion même de couleur. »⁵⁵⁸

Neige sur Téhéran est une œuvre d'une ampleur onirique remarquable. Le langage poétique du roman transcende le fatalisme du discours poético-mystique iranien (même s'il transpose cet esprit chez les protagonistes). De ce point de vue, l'œuvre annonce le désenchantement ancestral avec toute sa dimension idéalisante, puisque le narrateur s'en détache progressivement. D'un point de vue sociologique, et sur le plan culturel, cette vision engendre une passivité ou une sorte « d'épicurisme islamique », débouchant au cours de l'Histoire sur des réalités sordides de la politique⁵⁵⁹ tels que l'extrémisme islamique, la guerre et la destruction. On n'entend pas par-là que la poésie est la cause directe de telles situations politiques, mais que l'esprit poético-mystique peut être instrumentalisé par les idéologies. Il favorise le terrain à la pensée unique et le monologisme propice à la nature d'un système totalitaire.

En tant que littérature mineure, l'œuvre expose le lien politique qui existe entre la perception interne et culturelle du monde et le pouvoir théocratique en Iran.

⁵⁵⁶ Ibid. p.16.

⁵⁵⁷ Ibid. p.84.

⁵⁵⁸ Ibid. p.87.

⁵⁵⁹ L'évolution politique en Iran a toujours été ancrée dans la continuité des paradigmes poétiques et religieux (voire ésotériques au niveau des superstitions en vogue). Le penseur et théoricien iranien Shayegan souligne, à mainte reprise, cette dimension culturelle provoquant une passivité dans la pensée collective et au cœur de la société : « Un musulman shî'ite vit dans l'attente de la Parousie de l'Imâm, sauveur du monde, et si entre temps il en voit les signes dans l'apparition historique des sages enragés, cela n'affecte en rien sa conscience eschatologique. Toute sa conscience est faite précisément pour voiler le réel et découvrir ce qui au-delà du réel semble être essentiel. » (Shayegan, 2008, 57).

La même perspective critique est finalement visible dans d'autres œuvres franco-persanes, exprimée dans des formes variées. On constate que la perception poético-mystique du monde est un fait culturel n'ayant jamais évolué vers la modernité car il n'a jamais été confronté à l'esprit critique. D'autre part l'islam, et plus tard l'islamisme, ont toujours su tirer profit de cette perception en cultivant les superstitions et les forces occultes parallèles à l'idéologie. C'est là une conception du monde dans laquelle la place de la responsabilité de l'homme reste vacante, car il n'y a jamais eu de place pour le doute, l'autonomie de la pensée et la critique. La « sagesse » mystique du monde est dans son essence incompatible avec les notions modernes de l'engagement et de la responsabilité de l'individu, puisque la vérité est inaccessible et se trouve « ailleurs » (*Nâkojâ*), dans le « paradis perdu ». Aussi offre-t-elle un terrain propice aux diverses idéologies pour se « nicher » et s'épanouir dans cette absence d'incarnation du monde. Or, cette critique se reflète précisément à travers la littérature franco-persane faisant l'objet du transculturalisme fusionnel. Et sur le plan créatif, les limites du fusionnel se trouvent justement dans le degré d'implication et de présence du discours politique iranien. Si l'espace/temps se réfèrent trop directement ou se « cramponnent » explicitement à une réalité sociopolitique, alors le transculturalisme de l'œuvre en pâtit.

Bahman, le héros-narrateur du roman de Nadji-Ghazvini, est un personnage sensible (sur)vivant dans la désolation de la guerre et de l'insurrection dans sa ville natale de Téhéran. Il déambule dans la ville à l'atmosphère apocalyptique où déambulent des êtres plus morts que vivants. Le récit est teinté d'une forte ambiance poétique et mélancolique comme un cauchemar baudelairien. L'univers du roman balance entre le désenchantement, la révolte et le sentiment d'impuissance face aux transformations sociopolitiques du pays et sa descente infernale dans la guerre (Iran/Irak) et le chaos. Or, la vision romantique du protagoniste, prend le contre-pied du chaos social et politique mais toujours dans la continuité de son regard désenchanté. Au fond, le chaos extérieur n'est que le reflet du désarroi intérieur des personnages. Il n'y a pas de révolte concrète contre le désastre et la montée de l'islamisme et de la guerre, mais la mélancolie apathique du narrateur qui n'a pas d'autre choix que de quitter le pays natal. Le désenchantement du protagoniste se traduit dans son regard, exprimé par une focalisation interne laissant entrevoir une perception du monde désuète, chargée d'imageries symboliques annonçant l'échec. Il finit par réfuter cette vision ancestrale usée par l'idéologie islamique, en quittant le pays.

Allégoriquement, la vision du protagoniste, derrière lequel se trouve le discours du roman, expose l'idée d'une société en échec. Un regard qui observe de l'intérieur sa propre destruction et celle de toute une génération, et constate qu'il ne lui reste plus que la solution de l'exil (on comprend mieux alors comment le vide et le désarroi du protagoniste laissent une place vacante afin de laisser rentrer, expérimenter et absorber la nouvelle culture du pays d'accueil). Le roman qui expose cet état dépressif de la société iranienne postrévolutionnaire, porte un regard critique sur le rôle des Rowchanfekrs, qui se sont vus exiler avec une déchirure dichotomique dans l'âme : d'un côté, l'état mélancolique eu égard à leur passé, de l'autre, une soif de changement. En effet, la structure narrative, les

allusions, les dialogues et les symboles marquent la dénégation essentielle de certaines normes culturelles, pour viser un dépassement vers de nouvelles normes de pensée. D'ailleurs, le thème de l'histoire montre le projet de partir, pas seulement à cause des conjonctures quotidiennes (car le patriotisme et le combat sont par exemple des attitudes différentes possibles), mais à cause d'un mal être existentiel, plus profond et ontologiquement critique.

Le regard du personnage dans une situation extrême se dévoile à travers des images. Par exemple, par des références au thème du jardin cette fois dans sa dimension meurtrière ou « morbide ». Le protagoniste, plongé dans ses pensées en regardant le plateau de thé, a une vision prémonitoire : « Bahman vit alors le dessin du plateau : un vieillard en soutane assis sous un arbuste. Et la tache de tomate...sur sa robe. »⁵⁶⁰ D'un côté, le « vieillard en soutane » symbolise le « Sage » mystique dans l'imaginaire iranien, car la figure du plateau reflète l'imagerie stéréotypée des miniatures persanes ou des poèmes classiques. Mais c'est aussi celui qui sait la vérité, et dont il faut suivre la parole sans contester, car il est le guide spirituel. Et de l'autre côté, « le vieillard en soutane » pourrait aussi renvoyer à l'apparence du guide de la révolution : Khomeiny (lui-même cultivant le goût du mysticisme et pratiquant la poésie)⁵⁶¹.

Les deux références se confondent donc dans cette description qui, en référence au contexte historique décrit dans le roman, fait le rapprochement du domaine culturel et de la politique. Métaphoriquement une tache rouge de « tomate » symbolise le sang. Elle entache la robe du *vieillard*, figure donc du guide ou du sage. Or, dans ce contexte, la critique du mal est explicite, et l'imagerie poétique se territorialise dans le domaine politique. La correspondance entre l'art poétique, les paradigmes culturels et la récupération théologique ne fait également pas de doute. C'est au fond la mise en question de la notion de « vérité » dans la culture iranienne. Celle qui se trouve ailleurs, dans un paradis perdu n'est finalement qu'une illusion manipulatrice. Il y a donc une mise à distance de la dimension poétique devenue active dans un contexte politique extrême, en même temps que le langage qui l'exprime. C'est que l'imagerie mystique est fortement imprégnée par le mal islamique.

Au fond, le transculturalisme du regard de l'auteur exprime la tradition persane, mais son contenu poétique change. En d'autres termes, les modèles de l'imagerie poétique persane ne changent pas, mais le discours est désacralisé et on se moque du sens. Tel est le cas du jardin dans la perspective transculturelle. De la sorte, Pidji, personnage pittoresque et ami de Bahman, se moque directement de ce thème vénéré :

La cour de la mosquée est plantée de bosquets et de roseraies dans un débordement de couleurs. Nous nous asseyons sous la coupole, à côté d'un jardin. Ici, aucun jardin ne ressemble à un autre, ni aucune fleur à une autre ; mais un parfum unique s'exhale de partout, un fluide de lassitude immobile. Le prédicateur récite ses paraboles depuis un bout de temps. Je me mets à l'écouter : "*Joseph dit ô mes frères, rendez-moi ma tunique*

⁵⁶⁰ Ibid., p.24.

⁵⁶¹ Christian Bonaud, 2010.

afin de me couvrir dans ce puits. Ils lui répondirent : tu disais que le soleil, la lune et les étoiles se prosternaient devant toi ! Demande leur qu'ils te couvrent ! Puis ils mirent Joseph en ce puits. Quand Joseph se trouva à mi-hauteur du puits, ils coupèrent la corde pour qu'il tombe. On raconte que l'ange Gabriel, quittant le Sadratol-montahâ, surgit dans un rapide envol et, de ses ailes déployées, amortit sa chute."

Pidji me demande : "Qui est Sadratol-montahâ ?"

Je lui réponds : "C'est un arbre dans le Paradis, à droite du Trône céleste."

Pidji s'exclame : "Quelle précision ! On dirait qu'il s'agit de la maison de ta tante. Il n'y descend pas en coupé Mercedes ?"

Moi : "Ça m'étonnerait. Si on te demande encore d'aller exécuter les prisonniers de guerre, tu t'y rendras en Mercedes. Ne sais-tu pas que chacun construit soi-même son Paradis ?"

Pidji : "Reçu. Pour le moment, on s'occupe de l'Enfer."⁵⁶²

Mais le jardin, comme idéal de vérité poétique, est surtout détruit par « eux » : l'extrémisme religieux et la guerre. C'est l'enfer de la réalité politique qui émerge du cœur du paradis poétique. La violence de l'extrémisme rejoint le lieu de la prière, à l'espace mystique : « Au loin bourdonnait une rumeur : les cris des fidèles à la prière du vendredi, qui traversaient la ville et ses quartiers. Le brouhaha parvenait à nos oreilles jusqu'au jardin. »⁵⁶³ L'envie de partir de Bahman, de quitter l'exil ressenti dans son pays qui n'est plus le sien, fut celui de toute une grande partie de sa génération humiliée par l'avènement de l'islamisme et n'ayant pas encore trouvé de refuge ou de substitution⁵⁶⁴. Un vide guette l'identité du protagoniste dont l'angoisse infernale est exprimée dans une tournure apocalyptique :

L'exil englobe tout. Ici rien n'appartient à personne. C'est le non-lieu de ce monde-ci, où on dirait que tous vivent dans la fébrilité du voyage ; un voyage vers l'inconnu, préparé dans tant de tumulte. Le lieu de l'événement s'enfle. Les poussières augmentent et la plaie s'agrandit. Une miette d'enfer nous fait face. Le vent hurle.⁵⁶⁵

Le vide existentiel grandissant est proportionnel à la réduction de l'espérance des protagonistes principaux Bahman et Ali. Ce dernier l'exprime ainsi : « En ce moment, je me rends, en spectateur, au cœur de la nuit obscure et froide de l'hiver, sous un ciel aux étoiles suspectes, sur les lieux de ceux qui attendent le passage de l'étoile filante. »⁵⁶⁶ Les césures des phrases mettent en relief l'émotion du protagoniste, son impuissance à rentrer en dialogue (il s'agit plutôt de monologues internes) ou à prendre position face au chaos ambiant. Son esprit s'envole ainsi vers la nature, les cieus où les étoiles symbolisent également son malaise, en espérant un signe d'espoir ou un miracle. Le style reflète les émotions du personnage annonçant son inclination à l'exil, mais c'est un exil d'abord intérieur.

⁵⁶² Ibid., p.135-136.

⁵⁶³ Ibid., p.80.

⁵⁶⁴ Des indications textuelles montrent que l'histoire se passe en 1984, en pleine guerre Iran/Irak (p.61). Le malaise ressenti, le refus et la déception creusent un vide identitaire qui se comblera avec d'autres principes de la modernité.

⁵⁶⁵ Ibid., p.66.

⁵⁶⁶ Ibid., p.64.

Du point de vue stylistique, on remarque un souci particulier des sonorités dans la phraséologie de l'auteur avec les allitérations. Par exemple, l'allitération de la consonne [S] évoquant le sifflement du vent dans la phrase citée ci-dessus. Le symbolisme et l'atmosphère ambiante renforcent la poétisation de la diégèse. Le lecteur est emporté par le désespoir d'une chute en enfer. La capitale en désordre est personnifiée : « La ville, balayée de bourrasques glacées, n'était plus qu'un corps pesant enserré dans les brumes. Une cité illusoire, flottant dans l'irréalité. Comme ses habitants exilés, elle montrait sa tristesse. »⁵⁶⁷ La déambulation dans la ville natale, devenue de plus en plus étrangère, prend des allures d'une descente dantesque en enfer où des visions horribles se succèdent : « Il se changea les idées en observant la mosquée et les gibets. Inertes dans un silence oppressant, les macchabées dominaient cette petite ville aux mille lumières. »⁵⁶⁸

Le côté poétique de l'écriture exprime souvent une esthétique d'ordre « sacré », mais apocalyptique, visant le sublime dans les sonorités et les rythmes. Le regard du protagoniste voit le mal et le sublime dans la nature, qui exprime l'horreur, le mal et l'idée de la chute. L'écriture rend le chaos sublime (au sens kantien)⁵⁶⁹ dans la grandeur que la nature représente et du fait qu'il dépasse l'entendement humain. Il transmet au lecteur la petitesse et la solitude face à la béatitude du sacré ressentie face au monde impressionnant dans l'horreur et le surréel. Le ton poétique adapté par Nadji-Ghazvini décrit le chaos de la réalité d'un moment historique devenu fiction par la terreur ambiante. La scène de la procession rappelle l'horreur des siècles de l'obscurantisme en Europe, mais donne également un cadre afin d'offrir une vision esthétique digne de Bergman⁵⁷⁰ :

Bahman était toujours planté devant la fenêtre. Figé, désemparé, incapable de supporter l'instant. La foule grondait au loin. La foule qui hurlait, qui jurait avec sa multitude de cercueils sur les épaules. La foule qui traversait ces villes, ces rues, qui s'en allait psalmodier au loin, dans le paradis des tombes, pour mieux ressusciter demain et les surlendemain. Pour se répéter. Pour ritualiser la mort. "Les caravanes de morts, le paradis baigné de sang...", songea Bahman.⁵⁷¹

La répétition des termes comme « foule » ou « pour » accentue l'austérité de la ritournelle de la procession, le terme « la foule » déshumanise l'action des hommes et le but de leur action. La répétition, qui est finalement le procédé de l'écriture des livres sacrés, souligne l'effet de transe compris dans les rites en les « vidant » de tout caractère rationnel. Dans une telle écriture, le ton est impératif et inconditionnel pour imposer son autorité. Le caractère du sacré et le sublime en est dérivé, et l'auteur du roman les emploie pour donner le juste ton à la scène. Ce qui, dans notre comparaison avec le cinéma, fait penser à l'effet musical dans l'œuvre

⁵⁶⁷ Ibid., p.107.

⁵⁶⁸ Ibid., p.125.

⁵⁶⁹ « Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, p.189).

⁵⁷⁰ Ingmar Bergman, *Le Septième sceau (Det Sjunde inseglet)*, 1957.

⁵⁷¹ Ibid., p.35.

de Bergman⁵⁷² qui restait très connue chez les intellectuels iraniens de cette génération. Or, parallèlement à la description cinématographique, la poésie persane est concrètement présente dans la diégèse, sous forme intertextuelle (traduite). Aussi, l'auteur de *Neige sur Téhéran* termine son roman avec quelques vers tirés du poème de Hafez : « Les nuées t'emportent dans leur tumulte...

De toi, il reste seulement
tes yeux
qui, comme le lichen sur la tombe
irradient de vert. »⁵⁷³

2.5.2.5 Poésie et l'intertextualité

La littérature franco-persane introduit l'héritage culturel qu'est la poésie dans le cadre de la tradition littéraire européenne. L'intérêt transculturel de cette interpénétration se trouve avant tout dans la manière inédite de cette mixité dans un texte en français, parfois discrètement par des références à la poésie, d'autres fois plus directement visible dans une approche intertextuelle.

En partant de la définition de l'intertexte donnée par Barthes⁵⁷⁴, s'agissant de l'intertextualité des poèmes, on voit un effet instructif mais aussi innovant de par son con-texte⁵⁷⁵. L'abondance des poèmes classiques persans dans les nouvelles et romans révèle au lecteur occidental l'importance de celle-ci comme fondement identitaire⁵⁷⁶. Mais cela va plus loin encore dans la lecture de Shayegan, pour qui ce lien fort avec la poésie nous renvoie au cœur d'un profond antagonisme. Antagonisme qui se trouve dans la relation entre la vision poétique du monde et le développement historico-culturel. Cette conception du monde participe à l'absence de l'individu dans le monde, et l'incarnation du « corps » matériel du réel, puisqu'elle renvoie toujours à l'au-delà.

Le territoire de la poésie classique fonctionne comme l'univers initiatique dans l'imaginaire collectif des Iraniens, c'est pourquoi des poèmes sont omniprésents dans l'intertextualité des œuvres⁵⁷⁷. Le thème de la nature se retrouve

⁵⁷² *Dies Irae/Lacrimosa* (Berlioz, Ve mouvement).

⁵⁷³ *Ibid.*, p.143.

⁵⁷⁴ « [...] tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. » (Barthes, 1974).

⁵⁷⁵ Des notes en bas des pages des romans expliquent la source et l'origine des poèmes et des poètes. Mais cette intertextualité est en soi une nouvelle approche transculturelle à la poésie classique.

⁵⁷⁶ Même si des lectures modernistes de cette poésie existent, ses interprétations et sa fonction au sein de la population restent souvent ancrés dans l'ésotérisme et la divination. Par exemple l'œuvre de Hafez (XIVe) est encore couramment utilisée comme moyen de prédiction, présage ou d'exaucement des vœux (*Fâle Hafez*).

⁵⁷⁷ « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et

au centre de l'intertextualité poétique, et se rencontre sous différentes formes. Dans *Neige sur Téhéran*, la prédiction de l'espérance est montrée à travers un poème de Hâfez. Le héros du roman quitte le pays et s'engage dans l'exil. À la fin du roman, assis dans l'avion, il fouille dans ses poches et y trouve ce poème :

Je tombe sur une photo Polaroid et une petite enveloppe fermée. Elle contient un présage tiré du Divân de Hâfez. [...] Le passager assis à mon côté, un homme âgé, me demande discrètement si je lis un présage tiré du Divân de Hâfez. [...] L'homme âgé roule une voix de gorge et cite doucement ce poème de Hâfez :

Joseph l'éperdu reviendra à Canaan ; n'aie point de chagrin.

La maison des afflictions deviendra un jour une roseraie, n'aie point de chagrin.

[...]

*Si le printemps de la vie revient de nouveau, sur le trône de verdure, tu auras sur la tête une ombrelle de fleurs, ô toi l'oiseau au beau ramage.*⁵⁷⁸

Le présage du poème confirme ici le souhait profond du protagoniste exilé par des termes comme « roseraie », « printemps », « verdure », « fleurs » et « l'oiseau ». Des éléments qui appartiennent au champ lexical du jardin, lui-même représentatif du concept de paradis. Si bien que l'espoir du retour au « paradis perdu », véhiculé par la poésie, nourrira durant des décennies l'existence des exilés iraniens. Ce n'est pas l'Iran en tant que tel qui crée la nostalgie, mais une idée poético-mystique de l'être en tant qu'éternel exilé car loin de l'idéal. Or, avec l'expérience de la (post)modernité en exil, les métarécits poético-mystiques deviennent des récits tout court. L'auteur/poète fait réellement l'expérience de l'exil (en France) qui se substitue progressivement à l'exil mystique. En même temps, la poésie construite sur cet univers glisse vers la prose, et l'ésotérisme de l'esprit iranien vers le territoire de la raison. Ce mécanisme de changement se déclenche au moment où les auteurs franco-persans racontent leur passé par l'écriture. En effet, la spiritualité orientale perd sa fonction paradigmatique (comme vision du monde et pôle d'orientation) en Occident.

La culture et les imageries collectives sont véhiculées directement par l'intertextualité de la poésie au lecteur occidental. Mais le cadre romanesque rend effectivement plus explicite la compréhension de cette dimension poétique, plus qu'un recueil de poèmes traduits. On peut dire que les vers de Hâfez, de Saadi, Ferdowsi et d'autres poètes projettent une lumière sur l'identité traditionnelle des Iraniens, tandis que l'auteur franco-persan la recontextualise au niveau de l'individu dans son histoire particulière. L'intertextualité de certains poèmes met donc en évidence l'idée de l'absence d'être dans le monde, évoquée plus haut, et le concept du jardin perdu s'y joigne en tant que le lieu de l'idéal face à la fatalité. Face aux événements désastreux de la guerre et les processions dans les rues, un vieillard (figure répétitive) vient citer un poème de Hâfez à Bahman :

Je désire le vin sec dont le pouvoir soumet les hommes les plus vaillants,

Pour me reposer un instant loin du monde, de ses maux et de ses tumultes.

le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans l'autre. » (Genette, 1982, 8).

⁵⁷⁸ Ibid., p.140-141-142.

*Apporte-moi du vin, puisqu'on ne peut point échapper à la ruse du ciel
Et qu'on ne peut se fier à l'éblouissante Venus ni à Mars le téméraire.
Le banquet de ce bas monde n'a aucune saveur de quiétude [...]*⁵⁷⁹

Le « vin sec » introduit le médium, qui marque une rupture nette avec le monde (« me reposer loin du monde ») et la fatalité du ciel. Une certaine idée liée à la « désertion » du monde se reflète à travers la gnose chiite. Le monde d'ici-bas est mis à l'opposé du monde paradisiaque de l'au-delà. Alors pourquoi s'engager dans celui-ci puisque les valeurs terrestres restent passagères ? Seulement en pratique, l'islam ne reste pas gnostique et s'empare bel et bien de la politique.

Avec l'expérience de la modernité et d'hybridité en exil, les auteurs franco-persans rompent avec leur vision ancestrale. La vision poético-mystique est toujours plus ou moins présente sous forme intertextuelle, mais il revêt une fonction critique, parfois ironique. Elle n'a plus sa fonction antérieure en tout cas. Ghassemi ironise ainsi explicitement sur la sagesse véhiculée par « des grands poètes Saadi et Hâfez », dans *Harmonie Nocturne* :

On, m'avait éduqué en sorte qu'il fallait que j'eusse peur. Peur de tout. [...] L'un disait :
Ne confie de secret à personne : trop souvent j'ai découvert en l'intime un espion.

Un autre :

Ne médis pas au pied d'un mur : trop souvent j'ai découvert que, par-derrrière, se tenait quelqu'un qui écoutait.

Le troisième :

Ne jette pas de pierre par-delà l'enceinte d'une muraille : trop souvent il est arrivé qu'on ripostât.

Un quatrième :

N'érige pas de maison sur le cours d'un torrent.

Un cinquième :

Ne te laisse pas tenter par la pomme de cette fossette : un puits profond t'attend sur le chemin.

Un sixième :

Ne sois pas dure envers toi-même.

C'est ainsi que je n'ai rien appris, encore moins à résister, notamment.⁵⁸⁰

Le ton péremptoire de l'impératif est celui des livres religieux. Des généralités se retrouvent à la source de l'éducation et forment la culture. Or, la critique (ici ironique) vient de la littérature franco-persane, et rentrer dans la modernité correspond au passage de la poésie à la prose. La démarche transculturelle des auteurs n'est pas sans rappeler l'attitude positiviste de Jean Cohen⁵⁸¹, dont Genette fait ainsi l'éloge : « Ou bien, dit-il justement, la poésie est une grâce venue d'en haut qu'il faut recevoir dans le silence et le recueillement. Ou bien on décide d'en parler, et alors il faut essayer de le faire d'une manière positive. »⁵⁸² Dans la lignée

⁵⁷⁹ Ibid., p.103.

⁵⁸⁰ Ibid., p.19-20.

⁵⁸¹ Cohen, 1966.

⁵⁸² Genette, Ibid., p.126.

de ce débat opposant la poésie et la prose, l'œuvre de Meskoob est en effet évocatrice.

Dans la deuxième nouvelle *Dialogue dans le jardin*, le débat entre les deux protagonistes prend une ampleur importante et débouche sur une analyse culturelle fort subtile, dans laquelle « l'âme » et le « corps » trouvent leur lieu d'incarnation dans la métaphore du « jardin de l'âme ». Ceci, selon l'analyse de l'un des protagonistes (aux initiales de l'auteur) qui cite directement le poète du XIII^e siècle Rûmî :

S. M. – Évoquer l'unité du jardin de l'âme avec celui du corps fait évidemment penser au grand poète Rûmî dont l'âme est un jardin extraordinaire... [...] "ton chagrin me guérit de tous mes maux, ton souffle est le compagnon de mes aubes et de mes crépuscules, ton visage est mon printemps, ton nom est ma lignée, ton amour fait s'envoler mon âme, tantôt en manque de toi, tantôt enivrée par toi. [...] Révèle-moi l'amour dans le jardin de ton visage comme l'éclosion du printemps dans la chair d'une fleur."⁵⁸³

Chez le poète, la notion de l'ivresse et l'idée du jardin s'incarnent dans le « corps » du bien aimé. Il s'agit là du discours poétique, qui, chez le poète fait l'objet de cette association avec le « corps », en opposition à la dévalorisation de la matérialité du monde. Une idée également reprise par Rahimi, dans l'épigraphe de *Syngué sabour* citant Antonin Artaud : « Du corps par le corps depuis le corps et jusqu'au corps ». Remarquons que le poème n'est pas cité dans sa forme poétique en tant que telle c'est-à-dire dans son contexte habituel (également chez Nadji-Ghazvini), mais dans la continuité du discours (en prose) du personnage citant à haute voix sa pensée, ses émotions. Il y a donc une *déconstruction* de la forme poétique intégrée au sein d'une écriture de nature différente car dialogique. Aussi, s'agissant de la citation d'un poème par un personnage, celui-ci n'est pas représenté en tant que tel mais comme partie intégrante du dialogue⁵⁸⁴.

Ces signes de métissage stylistique et de déconstruction technique indiquent au fond une profonde métamorphose ontologique de la pensée iranienne que l'on désigne par le transculturalisme. Par extension, il y aurait un parallélisme intéressant entre le transculturalisme littéraire reflété dans la nouvelle approche de la *poésie en prose*, et l'idée de l'incarnation métaphysique de « l'âme » dans le « corps ». Si l'âme était la référence absolue du monde métaphysique, le corps serait la matière terrestre. Autrement dit, cette étude dévoile une nouvelle perspective transculturelle de la poésie, non pas simplement comme technique mais également et surtout comme dimension culturelle. En d'autres termes, il s'agit de l'intrusion du traditionalisme dans le modernisme ; du passé dans le présent. D'où une nouvelle conception du monde : une orientation vers la raison, une approche critique et finalement positiviste de l'univers poétique persan. Aussi, cette approche occasionne une volonté de non soumission aux schèmes classiques,

⁵⁸³ Ibid., p.100-101.

⁵⁸⁴ « Le style poétique est conventionnellement aliéné de toute action réciproque avec le discours d'autrui, tout "regard" vers le discours d'un autre. » (Bakhtine, 1975, 107).

activant inconsciemment une vision du monde unilatérale. La prose moderne apprend à regarder autrement les modèles culturels iraniens, mais aussi à désacraliser des constructions immuables.

Il faut croire que la littérature franco-persane est destinée au métissage culturel, tout en gardant l'élément poétique au cœur de l'écriture. Même Tajadod, qui développe une écriture entièrement ancrée dans la tradition du roman à l'occidentale, a recours à la poésie persane. Dans un passage de *Passeport*, elle écrit :

Comme tous les Iraniens, dans certains moments essentiels, je peux m'exprimer en citant nos grands poètes. La majorité de mes compatriotes citent Hâfez. Ma mère m'a appris à évoquer Roumi [(Rûmî)], qui était pour elle le maître des maîtres.

Je réponds à ma tente, qui comme moi connaît cette phrase :

– "Cet état de transparence est semblable au moment où tu rentres dans le sommeil, où tu te quittes pour entrer en toi-même, où tu t'entends et où pourtant tu crois qu'un autre vient de te révéler un secret. Il n'y a pas de frontière entre l'éveil et le sommeil."⁵⁸⁵

Le poète oriente et répond éternellement, dans un langage mystérieux, aux vœux de ceux qui se trouvent dans la détresse. L'auteur souligne explicitement ce rapport à la poésie en s'y incluant soi-même dans cette mouvance. Cependant, elle exprime subtilement le caractère parfois abusif qui confère un élan comique à l'ingérence des grands poètes du Moyen Age dans la vie quotidienne des gens, en donnant la réplique par la bouche d'un interlocuteur. En racontant l'impatience de son mari, pour le retour de la narratrice en France, à son ami, le chauffeur de taxi, qui écoute intervient en disant :

– "Ô Dieu, fais en sorte que mon ami rentre en bonne santé et me délivre de la chaîne des reproches." Madame, c'est Hâfez qui dit ça. Il ne faut pas s'énerver si le *yâr*, l'ami ou l'époux, s'impatiente de vous.

– Ce n'est pas moi qui m'énerve, c'est lui.

– Hâfez dit à ce propos : "La violence des tendres c'est de la bienveillance, de la générosité."

Ainsi, ce matin, Hâfez nous accompagne sur tout le trajet. Nous ne sommes pas seuls, dans Téhéran. Nos poètes sont nos compagnons, nos amis, nos parents.⁵⁸⁶

Ainsi trouvons-nous chez tous les auteurs (aux modes et ampleurs variés) des citations et des traces de la poésie persane classique. L'intertextualité de la poésie dans des œuvres montre d'une part l'ubiquité de ce pilier culturel au sein de la pensée iranienne. D'autre part, les poèmes intercalés et insérés dans l'écriture en prose montrent comment son agencement forme un discours transculturel par rapport à ce pilier ancestral. Ainsi, c'est sur un mode de désacralisation que la poésie classique est au fond revalorisée dans un contexte hybride et abordable par le lecteur occidental. C'est que cette nouvelle littérature prend ses distances, avec des « lentilles » culturelles de l'observation du monde, tout en intégrant cette dimension qui fait justement son originalité littéraire. La bande dessinée, qui

⁵⁸⁵ Ibid., p.239.

⁵⁸⁶ Ibid., p.241.

représente une forme inédite dans l'approche visuelle narratologique dans la tradition littéraire iranienne, illustre un autre exemple intéressant du trans-culturalisme fusionnel.

2.5.3 La bande dessinée, un genre à part

La bande dessinée en tant que forme d'art, est un terrain plutôt vierge dans le domaine littéraire en Iran. Jusqu'au début de la révolution islamique, il y eut quelques tentatives de publication des BD occidentales les plus connues, mais la reprise du genre par les auteurs iraniens émerge principalement dans les années 2000. Elle est en effet très marginalisée dans l'horizon culturel iranien, considérée encore de nos jours comme un genre mineur et surveillée de près par le gouvernement⁵⁸⁷.

Au contraire, cette tradition artistique a été de plus en plus valorisée en Occident et atteint rapidement une qualité littéraire remarquable au cours des dernières décennies. Le genre Comics (bande dessinée) et les romans graphiques (*graphic novels*) gagnent en prestige et ampleur outre Atlantique et en Europe, et les scénarios et le graphisme⁵⁸⁸ se complexifient avec des auteurs remarquables comme entre autres : Alejandro Jodorowsky, Alain Moor, Art Spiegelman, Bilal ou Tardi. Aussi, des créateurs de BD visent-ils de plus en plus la grande littérature et un public adulte. Dans un article consacré à la parution en bande dessinée des œuvres de Proust par l'auteur et dessinateur Stéphane Huet⁵⁸⁹, Sjef Houppermans souligne l'engouement grandissant de ce médium pour les œuvres littéraires majeures :

Ainsi la magnifique version du Voyage au bout de la nuit que Tardi a créée est considérée parfois comme véritable bande dessinée. Récemment l'éditeur Delcourt a lancé une nouvelle série Ex - libris présentée de la manière suivante : « Première collection dédiée aux adaptations de grands classiques de la littérature française et étrangère. Cette collection s'attache à toujours respecter les textes et mises en scène de l'œuvre. » On trouvera dans cette collection des titres attendus comme Les aventures de Tom Sawyer ou encore des textes de Gauthier, Hugo, Verne et Dumas, mais aussi Kafka et Oscar Wilde.

Selon Houppermans : « Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il y a un renouveau d'intérêt pour ce genre de créations », parallèlement à l'influence du cinéma sur la littérature, précise-t-il. L'intérêt grandissant pour le genre, a également eu une répercussion dans le domaine de la littérature franco-persane. En

⁵⁸⁷ Après la révolution, la bande dessinée fut considérée comme un médium de propagande occidentale et représentatif de l'impérialisme. On arrête la publication des BD de *Tintin* ou *Lucky Luke*. Plus tard, le genre réapparaît et se développe tout en subissant la censure, l'emprisonnement et le bannissement de leurs auteurs. Les auteurs des BD comme *Zahra's Paradise* (Casterman), ou Mana Neyestani, dessinateur de *Cafard*, sont aujourd'hui réfugiés en France. (Cf. Champagne A., février 2012. Et Aubrée O., 5 septembre 2011).

⁵⁸⁸ Depuis 1974, le *festival international de la bande dessinée d'Angoulême* en France contribue annuellement à promouvoir cet art.

⁵⁸⁹ Houppermans, 2008, 399.

effet, on peut affirmer que Satrapi est la pionnière franco-iranienne parmi cette catégorie d'auteurs ayant su élever la portée du genre unanimement acclamée à un niveau international, avec la série *Persepolis*⁵⁹⁰. Elle a inspiré toute une génération de jeunes auteurs aussi bien en Occident qu'en Iran. Traitant de l'Histoire contemporaine de l'Iran à travers le regard d'une adolescente iranienne (Marjan), le film d'animation tiré de l'œuvre avait déchaîné le mécontentement du régime islamique dont le porte-parole Ahmadinejad n'avait pas hésité à envoyer une lettre à l'ambassade de France mentionnant que « Le Festival de Cannes a choisi cette année, de manière peu conventionnelle et peu respectable, un film à propos de l'Iran qui donne à voir une image non réaliste des conséquences et réussites de la glorieuse révolution islamique. »⁵⁹¹ Cet exemple montre le lien profond qui existe, encore de nos jours, entre une œuvre littéraire franco-persane et la situation sociopolitique de l'Iran.

La bande dessinée de Satrapi est peut-être l'exemple le plus explicite d'une œuvre à caractère hybride. Elle rejoint les mêmes grandes lignes que la plupart des autres œuvres autofictionnelles de notre corpus, à savoir : une narration à la première personne ; une histoire personnelle se mêlant à l'Histoire de l'Iran ; un regard humoristique. Or, ce qui contribue principalement au succès d'une telle œuvre, est avant tout sa dimension transculturelle fusionnelle. Sachant que l'œuvre est pour une grande partie concentrée sur l'histoire et la culture iraniennes, la question du transfert interculturel demande une attention particulière.

À cet égard, nous sommes déjà face à un genre mixte, qui de plus, emprunte des sentiers nouveaux jonchés d'éléments d'une double culture française et iranienne. La langue est le français et les dessins et les traits expriment leur propre langage transculturel puisqu'ils procèdent au mélange des éléments de deux cultures. Aussi, l'approche graphique du langage ouvre sur un espace visuel révélateur pour la recherche des éléments transculturels. Car les images véhiculent les péripéties d'une petite fille iranienne à travers des événements de son pays, sans toujours passer par des mots. L'auteur parvient cependant à créer cette dimension affective et intellectuelle commune chez tous les lecteurs, avec les traits simples et sans couleurs.

2.5.3.1 Le noir et le blanc

La technique dépouillée du dessin noir et blanc n'est pas chose nouvelle dans le monde de la bande dessinée⁵⁹². D'apparences simples, les traits de Satrapi se concentrent sur les expressions en lien direct avec les contextes et l'idée de montrer la réalité racontée. Visuellement, le style sobre évite les embellissements « décoratifs » ou colorés qui peuvent alourdir le contenu. Sans passer

⁵⁹⁰ Tomes 1 à 4 respectivement apparus entre 2000 et 2003, pour la première publiée par l'édition L'Association (collection Ciboulette), portée à l'écran en 2007 par Satrapi.

⁵⁹¹ *Le Monde.fr*, juillet 2009.

⁵⁹² On pense aux auteurs comme Quino (Mafalda), mangaka Osamu Tezuka (nommé « dieu du manga »), ou l'américain Charles Schultz (Peanuts, Snoopy...) qui ont largement et depuis longtemps ouvert la voie.

par le coloriage, les formes et les figures rejoignent donc les mots pour les compléter en formant le langage spécifique lié au récit. Du point de vue visuel et qualitatif, l'œuvre de Satrapi se placerait sans doute dans la lignée des travaux de Jacques Tardi, Art Spiegelman (*Maus*, prix Pulitzer spécial en 1992) ou autrement, en ce qui concerne l'animation, elle serait comparable à *Valse avec Bachir* (Ari Folman, David Polonsky). Car la part historique et autobiographique exige une approche graphique en adéquation avec la gravité et l'actualité du sujet ; donc avec la part du « témoignage » de l'œuvre.

Du style noir et blanc de Satrapi émane une simplicité mais aussi une certaine profondeur et gravité liées aux événements et aux personnages. Du point de vue psychologique et médiatique, le choix même du noir et blanc faisait le pari de la qualité plutôt que la commercialité de l'œuvre. Pari gagné, les traits « simples » et enfantins, en noir et blanc, atteignent les émotions profondes des lecteurs. L'œuvre du type « indépendant » fait exploser les ventes avec 15000 exemplaires dès la parution du premier volume⁵⁹³ et semble être restée à ce jour le plus grand succès de son éditeur. Mais *Persepolis* est avant tout une première dans l'histoire de la BD franco-iranienne, et qui plus est, réussit une percée internationale.

L'accueil transnational de l'œuvre est en soi un signe de réussite du transculturalisme littéraire qui dépasse les obstacles interculturels pour servir la créativité et le discours de l'auteur. La vision humoristique du personnage principal qui est une petite fille iranienne à la veille de la révolution, relate une histoire d'abord « locale », intimiste et minimaliste aux yeux des spectateurs. Identité ballottée, humour narratif, absence de discours engagé, mais aussi gravité et douleur qui émanent de l'histoire de l'Iran en pleine évolution sociopolitique, composent les dimensions contradictoires qui font irruption dans la vie privée de la narratrice. Ces éléments forment les ingrédients de cette œuvre expressive et (post)moderne inédite dans son genre. L'(auto)ironie du regard de la narratrice qui observe rétrospectivement ses propres pérégrinations à travers le monde, à cause des changements politiques et religieux, à la manière d'un *Candide* voltairien, annoncent en quelque sorte la fin d'une ère révolue pour cultiver une nouvelle destinée, hybride et globale. Pour ce faire, le langage humoristique et simple de l'enfant épouse parfaitement le genre de la bande dessinée. En effet, ce support spécifique multCadre et visuel, répond également au monde fragmenté dans lequel la narratrice évolue. Cependant, la transculturalité de l'œuvre réside précisément dans le dépassement de la dimension apparemment « locale » et propre à l'Iran. L'expressivité des personnages, l'approche spatio-temporelle et les paysages dessinés reflètent donc parfois toute la dimension spécifique d'une culture différente de celles connues en Occident ; en même temps, la langue et l'humour employés réussissent à créer un langage allant au-delà des particularités culturelles. Alors, le noir et blanc des images se fardent, par ce métissage haut en couleur, des valeurs humaines.

⁵⁹³ Il est couramment reconnu que la vente de 5000 exemplaires est considérée comme un grand succès pour une BD.

Le choix de la bande dessinée et le style expressif des dessins de Satrapi se placent directement dans la tradition caricaturale remontant au père de la bande dessinée suisse Rodolphe Töpffer⁵⁹⁴. Écrivain et pédagogue, ce dernier a su fonder très tôt les bases d'un art moderne et en soi hybride où le dessin et le texte s'articulent nécessairement ensemble dans un dynamisme narratif fort proche de l'imagerie populaire. La BD comme art non élitiste trouve donc très naturellement un écho populaire dans la société, sans signifier pour autant la simplicité ou la neutralité des adeptes. C'est bien cette dimension sociopolitique satirique töpfferienne qui se reflète également dans la vision de Satrapi. Mais cette expression narrative de la société iranienne postrévolutionnaire, dans sa représentation des agents du régime, n'est au fond pas si satirique qu'elle peut paraître car elle tente de montrer une certaine réalité du contexte et des phénomènes. Du point de vue expressif et selon la tradition de la physiognomonie de Töpffer, la caricature cherche la *ressemblance* et non l'*identification*, car il s'agit bien de saisir le « caractère » :

L'identité, produit brut du procédé, sera donc l'image de l'objet, sans autre expression qu'elle-même ; la ressemblance sera le signe librement expressif d'autre chose encore que de l'image. L'identité ne pourra reproduire qu'un double de l'objet ; la ressemblance de l'objet pris comme signe pourra faire surgir, à volonté, tel ou tel sens, telle ou telle impression, tel ou tel sentiment, telle ou telle pensée, et transformer ainsi le fini et l'infini, le tableau en poème, l'imitation en art. Enfin, l'identité, perçue par nos organes dont le jeu, comparé à celui de la pensée, est lente et grossière, sera plutôt vérifiée que sentie ; tandis que la ressemblance, perçue par l'esprit dont l'action est instantanée, sera saisie d'intuition, pleinement, sans retard et sans ambiguïté.⁵⁹⁵

« L'identité » serait donc, dans ces termes, la peau vide et sans âme du personnage, perçue par nos « organes », tandis que la « ressemblance » serait ces signes qui, perçus par l'immédiateté de l'esprit et de l'intuition, nous font sentir le personnage dans son caractère et son essence. Aussi, il s'agit de simplifier les caractéristiques du personnage et de n'en garder que les traits essentiels.

L'auteur semble avoir effectivement opté pour la « simplicité » minimale de colorimétrie. Or, malgré l'humour, la naïveté du style des dessins, le noir des traits tranche, faisant contraste avec le fond blanc, comme un langage exposant un sens spécifique en soi, et métaphoriquement pour tout le récit. En effet, il n'y a pas non plus la nuance des gammes de gris dans son univers narratif. Le noir et le blanc dialoguent clairement dans leur contraste et leur simplicité, comme dans le monde de l'enfant sa perspicacité et sa naïveté (figure 3). Marjan, petite fille curieuse qui entend tout et interroge tout en essayant de comprendre, montre en quelque sorte sa propre



Figure 3

⁵⁹⁴ Groensteen, Hermann, 1994.

⁵⁹⁵ Groensteen, 1994, 58-60.

vision du monde aux lecteurs. Celle d'un monde complexe et politisé à l'extrême puisqu'il débute avec une première image qui est celle de la petite fille de dix ans voilée à la suite de la révolution islamique : « Ca, c'est moi quand j'avais dix ans. C'était en 1980. » Le choix naïf du style insuffle un sentiment de sympathie à la petite Marjan, et s'agissant d'un enfant, ce sentiment est communiqué universellement.

Il est vrai que le monde enfantin est plutôt binaire ; construit des bons et des mauvais, du bien et du mal, c'est ce qui réfère à la simple dualité du noir et blanc des dessins. Pourtant, le récit est loin d'être naïf en soi, puisque l'Histoire sombre du pays est complexe et pénètre l'univers insouciant de l'enfant. Après la révolution, l'insouciance n'existe plus et chaque enfant devient l'objet de manipulation, de dénonciation, d'idéologisation ou de la résistance malgré lui. Aussi, l'absence de couleurs et de nuances de gris atteint son ampleur allégorique en rejoignant les « discours » du fond de la narration, tout en marquant l'imaginaire du lecteur. Le noir et blanc donne le ton à la narration comme une note de musique venant compléter l'ensemble, et participe vigoureusement à l'allégorisation de l'histoire collective. C'est-à-dire qu'il y a un mouvement qui va de l'individualisation du caractère vers sa *désindividualisation* dans le déroulement. En effet, le personnage, réduit aux traits essentiels et simplifiés, favorise d'une part pour le lecteur une identification généralisée et universelle, et d'autre part exprime une histoire à caractère collectif de toute une génération d'Iraniens identitairement dépossédés.

L'Histoire récente de l'Iran, connue très approximativement par le public occidental, est projetée au premier plan dans un style noir et blanc risqué pour le succès du genre. Comment l'auteur a-t-elle réussi à capter l'intérêt du public français ? En quoi résident les éléments qui font l'originalité en même temps que l'accessibilité et la réussite transnationale de l'œuvre ? On trouve dans cette œuvre des éléments visuels « exotiques » par leur étrangeté et leur singularité iranienne, en même temps qu'une histoire et une forme narrative dans son expression la plus moderne et occidentale. En effet, la BD comme genre procède à un découpage, donc à un rythme de perception issu de la tradition occidentale. C'est bien ce mélange qui crée le caractère transculturel de l'œuvre. Si l'on considère la thématique, la petite histoire personnelle de la petite Marjan se mêle à la grande Histoire de son pays natal, et en exil, à celles des pays d'accueil comme la France, la Suisse et l'Autriche. Un transfert interculturel direct se crée donc entre le monde iranien et celui de l'Europe à travers le personnage dont l'identité subit des profondes transformations. La Bande dessinée met également en scène les transformations politiques de l'Iran et leurs implications concrètes sur toute une génération. Les antagonismes socioculturels et religieux sont vus par la focalisation interne de la jeune héroïne/narratrice, qui comme beaucoup d'autres de sa génération, est vouée à l'exil. L'exil occasionne lui-même une nouvelle réflexion rétrospective sur le pays d'accueil et ses normes, dans leurs décalages par rapport à l'Iran. Il s'agit donc d'un perspectivisme du regard qui observe avec distance son pays natal ; et lorsque l'héroïne y retourne plus tard, elle constate des transformations qui la rendent encore plus étrangère à son pays qu'en Europe.

Satrapi exprime-t-elle des réalités d'un pays fort différentes de celle de ces pays d'Europe ? La technique visuelle est un ajout au perspectivisme du regard transculturel de l'auteur/narrateur. La transmission et l'explicitation critique révèlent ici des modalités du transculturalisme esthétique que nous allons observer plus en détail.

2.5.3.2 L'humour et la bande dessinée

L'islamisme et la guerre ont été les conséquences de la révolution. La BD met en avant ses réalités profondément douloureuses puis l'exil. Aussi bien sur le plan personnel de la narratrice (qui voit le déchirement familial, l'exécution de son oncle communiste, etc.) que collectif, la narration des douleurs réelles et historiques exige un sens de responsabilité éthique et une prudence du point de vue de la crédibilité artistique. La douleur⁵⁹⁶ semble être spontanément repoussée par les hommes. Alors, comment cette dimension suscite-t-elle un intérêt pour autrui ? De quelle manière l'auteur traduit et transmet son discours malgré cette difficulté ?

Satrapi prend parti pour une expression humoristique, mais non caricaturale, qui renforce précisément la dimension humaine de la réalité. Cela, malgré des moments de douleur, tout en évitant de tomber dans le pathos de l'auto-victimisation. D'un côté, il y a toute une pente effective de l'Histoire, de l'autre la vision subjective de l'enfant (parfois puérile et burlesque mise en perspective par la narratrice). L'auto-ironie est omniprésente dans le texte créant la distance affective nécessaire, par le prisme du regard de l'enfant, et stratégiquement, stimule la curiosité du lecteur pour l'intrigue et le dénouement. Aussi, le comique de l'univers de *Persepolis* est profondément humanisé et touchant, malgré l'amertume situationnelle. De ce point de vue, l'œuvre de Satrapi et celle de Tajadod peuvent être comparées car elles empruntent la même stratégie critique en même temps que « ludique ».

Le regard critique est malgré son apparente innocence vigoureusement clair et dénonciateur, mais son « engagement » dépasse effectivement le cadre de l'Iran et sa condition spécifique pour toucher des dimensions humaines plus larges. Car contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'une œuvre nombriliste mais l'auteur prend au contraire une distance objective avec les événements historiques en évitant le sentimentalisme. Il nous semble que si les événements graves et douloureux d'une telle ampleur sont vécus par l'auteur, ils ne peuvent être racontés qu'en gardant une certaine distance affective dans la narration ; sinon la création risque de devenir médiocre ou invraisemblable. Or, on sait que des parties historiques de l'œuvre sont justes et l'expérience personnelle de l'exil de Satrapi croise à bien des égards celles d'autres Iraniens et d'autres créations. D'où le lien étroit entre l'œuvre autofictionnelle et sa dimension transculturelle et transnationale. Aussi, dans ce cadre esthétique et créatif, le regard critique qui touche à l'universel exprime une perspicacité et une distance, directement liées à l'humour. Le rire fait essentiellement partie du caractère dialogique de l'écriture. C'est-à-dire

⁵⁹⁶ Traitée depuis Aristote comme « passion » à l'opposé du plaisir.

qu'au fond il demande à être partagé et reconnu avant tout par un interlocuteur ou une autre conscience, c'est bien dans ce sens qu'il sort du cadre du monolinguisme d'une écriture qui ne se soucierait point du partage. Aussi, affirmait Bergson dans son étude à propos du rire : « Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires. »⁵⁹⁷ De la sorte, l'auteur de la BD crée une « complicité » forte entre le lecteur et son « discours » à travers les images.

La force créatrice est donc directement liée au regard qui voit le comique de la situation sociale et politique, des êtres chers, des amis, de la famille, mais aussi du personnage principal même. Le noir et blanc et l'espace expressif, réduit à des cases juxtaposées, forment ce cadre visuellement « animé » allant à l'essentiel qui est la construction identitaire du protagoniste. Au fond, nous restons dans des problématiques toujours liées à l'exil, et à la reconnaissance (de soi) par et pour autrui. Nonobstant, c'est encore dans la forme de l'expression de l'auteur que l'on reconnaît la distance transculturelle qui démarque l'œuvre d'une qualité et d'une vision interculturelle. C'est par exemple par l'auto-ironie engendrée par l'expérience hybride que l'auteur parvient à prendre cette « distance » créatrice par rapport aux antagonismes socioculturels. L'identité de l'héroïne devient graduellement métissée mais ne suit plus la culture postrévolutionnaire. Au point où, de retour en Iran après de nombreuses années, elle se retrouve d'abord dans une situation d'exil complète. Ce qui en soi reflète la confusion des frontières identitaires et les différences qu'elles impliquent entre « nous » et « eux ». Mais peu à peu la narratrice reconstruit son identité par elle-même. L'œuvre exprime dans sa globalité un langage allant au-delà des particularités culturelles pour proposer l'essence commune des valeurs universelles comme la famille, l'amour, l'amitié, etc.

Ce qui caractérise le succès d'une telle démarche, c'est également une certaine forme d'« insouciance » du discours. Elle émane et se combine avec le rire sans l'intention de provoquer la révolte, l'indignation ou la pitié du lecteur, mais de montrer les difficultés à travers une certaine joie de vie. Dans ce sens, nous sommes dans un cadre narratologique qui aborde les bouleversements de toute une génération, sans jamais prôner le ressentiment. Le lien entre le rire et la prise de distance objective qui structure l'œuvre, est ce qui la protège d'un scénario mélodramatique, néfaste à la transculturalité. Bergson soulignait à propos de l'insensibilité qui accompagne le rire : « Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas plus grand ennemi que l'émotion. »⁵⁹⁸

Car au fond, le style humoristique de Satrapi repose sur la dure réalité historique d'un peuple, dans une période sombre de l'histoire qui aboutit finalement à l'islamisation de la société, la guerre et l'expatriation. La démarche créative ou l'intention qui envisage de « forcer » le lecteur à des émotions vives par

⁵⁹⁷ Bergson, 2007, 5.

⁵⁹⁸ Bergson, 2007, 3.

des exagérations, est une entreprise incompatible avec le transculturalisme. De plus, s'agissant d'un pays étranger et ses complexités, l'auteur risque de tomber rapidement dans des stéréotypes, ou encore dans un militantisme asphyxiant la qualité littéraire de l'œuvre. Exhiber les douleurs et les souffrances d'une culture méconnue (ou peu) par le public du pays d'accueil est une entreprise complexe qui passe d'abord par la distance introspective et critique de soi.

D'autres auteurs comme Djavann choisissent au contraire l'engagement et la dénonciation directe des horreurs du régime islamique au risque de se renfermer dans un discours pathétique, asphyxiant par-là la transculturalité de l'œuvre. La technique narrative intervient à son niveau dans l'impact de l'œuvre sur le lecteur. Si on part du principe que décrire la douleur par des mots est une forme de représentation qui engage plus directement la position de l'auteur⁵⁹⁹ que par des images, alors dans le premier cas le discours de l'auteur devient un médiateur puissant des émotions entre les faits et le lecteur, alors que dans le second l'auteur s'efforce de *montrer directement* un fait en effaçant plus aisément sa propre « présence » et ses traces émotives. Il laisse ainsi plus de place à l'interprétation/la réception.

L'image se charge donc en grande partie d'équilibrer les paramètres émotifs et d'éviter les exagérations que des mots peuvent parfois causer. Voici l'exemple d'un extrait du roman *La muette* où Djavann dénonce la lapidation à travers le regard de son personnage :

Il n'y a pas de mots pour décrire une telle barbarie : imaginer un seul instant que ma tante muette serait enterrée jusqu'aux bras et qu'une horde humaine lui jeterait des pierres pour la tuer nous remplissait d'épouvante, mais aussi d'une fureur capable d'embraser toute la ville. J'aurais pu à moi seule assassiner le mollah et tout le quartier.⁶⁰⁰

Le discours auctorial tombe dans le « piège » d'hyper-émotivité et par-là même nuit à la qualité transculturelle. L'auteur exprime l'impuissance des mots afin de représenter la barbarie ; elle recourt alors à l'imagination (dont la fonction est avant tout de créer des images) du lecteur. Mais c'est pour basculer immédiatement dans le discours qui (passant toujours par les mots) à nouveau ne parvient pas à transmettre l'horreur... Il s'agit là d'une tentative qui échoue face à la puissance de la réalité. En effet, techniquement parlant, l'insistance de l'auteur à vouloir « montrer » ce qu'il trouve important finit par donner un résultat inverse, voire voiler la vraie essence de l'horreur. Elle obstrue également la liberté de l'imagination et de la pensée autonome comme espace du lecteur. Cette distance émotionnelle, ou « l'indifférence » bergsonienne, est donc d'abord techniquement nécessaire pour l'auteur même, ensuite pour le lecteur.

Or, dans une telle démarche, nous observons que l'émotion devient la préoccupation prédominante de l'auteur dans sa tentative d'avoir un impact efficace sur le lecteur, alors qu'en réalité elle crée seulement un émoi superficiel et provisoire. Mais, la stratégie du rire et l'emploi de l'humour interviennent

⁵⁹⁹ Du point de vue de la réception interprétative.

⁶⁰⁰ Djavann, 2008, 86.

précisément pour réorienter la distance émotionnelle nécessaire. Voici comment Bergson lie la question de l'attitude émotionnelle à des phénomènes, et les résultats qui en découlent :

Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie.⁶⁰¹

Il ne s'agit bien sûr pas de faire une comédie grotesque des événements historiques douloureux, mais de trouver en tant qu'auteur cette marge émotionnelle juste qui permet de ne pas être aveuglé et de transmettre l'essentiel. Le rire ne porte pas de préjudice à la gravité ou à la justesse des réalités historiques. Citons par exemple le film de Roberto Benigni *La vie est belle* (*La vita è bella* 1997) comme une réussite parfaite ; alors qu'au contraire, un excès de pathos, ajouté aux événements en soi tragiques, est esthétiquement et qualitativement néfaste pour sa juste transmission. Mais on imagine avec Genette combien cette démarche créative peut être ardue : « On sait entre quels écueils d'interdits, bien légitimes, dut naviguer Roberto Benigni pour traiter le sujet périlleux de sa comédie [...] »⁶⁰²

C'est bien un « espace » de liberté que l'auteur offre aux lecteurs ; c'est-à-dire, raconter des événements (si graves et délicats qu'ils soient) dans un langage vide de tout discours idéologique insistant ou d'excès de passions, stimulant la réception active et critique du lecteur même. On pense également à Primo Levi qui a su dévoiler et transmettre majestueusement l'horreur de la déshumanisation des camps de l'extermination, sans décrire des scènes de l'atrocité des Nazis, dans un espace narratif où une réflexion non dénouée d'humour existe⁶⁰³. Ou encore un Jean-Claude Grumberg dans sa fameuse pièce de théâtre *L'Atelier*, où les larmes de la shoah et des souvenirs de la déportation se mêlent délicatement aux rires. D'autres études sont faites dans ce domaine comme celle de Catherine Dana sur la question du rôle et de la possibilité de parler de la shoah dans le cadre fictionnel à partir de l'étude des œuvres de Camus et de Perec⁶⁰⁴.

Cette démarche est également de plus en plus cultivée par d'autres auteurs franco-persans comme Tajadod, Ghassemi, Hachtroudi⁶⁰⁵ ou plus récemment par Sara Yalda⁶⁰⁶. La technique du rire rend parfaitement compte du cadre théorique et philosophique modernes, tout en favorisant une meilleure compréhension de l'Iran. Genette se référait à Kant et à Bergson pour leurs définitions respectives du rire :

⁶⁰¹ Bergson, 2007, 4.

⁶⁰² Genette, 2002, 136.

⁶⁰³ La version théâtrale de *Si c'est un homme* fut créée par Primo Levi et Pieralberto Marché en 1967. La pièce met également en avant l'humour d'une situation en soi pathétique (Mise en scène de Mario Dragunsky).

⁶⁰⁴ Dana, 1998.

⁶⁰⁵ Hachtroudi, 2006.

⁶⁰⁶ Sara, 2007.

« anéantissement de la tension d'une attente » et « du mécanique plaqué sur du vivant »⁶⁰⁷. Conformément aux concepts du mécanisme du rire, les dessins de Satrapi rentrent complètement dans ces théories. Par exemple le côté « mécanique » de la réaction, ou l'attente d'un effet qui tarde à venir et auquel on ne s'attend pas. Ces épisodes nous font rire comme lorsque la petite Marji s'initie au « Matérialisme Dialectique » en lisant elle-même une bande dessinée, mettant en scène une scène de dialogue entre Marx et Descartes (figure 4).



Figure 4

L'auteur crée une mise en abyme humoristique de la bande dessinée dans la BD, en la légitimant comme genre culturel pour l'enfant (qu'elle était), mais également comme moyen d'expression et de transmission pour adultes. Ce passage souligne d'une part la formation culturelle de la petite fille avec ses prémices d'hybridité, se référant à la culture et la pensée philosophiques occidentales. Il y a ensuite des indices de préoccupations intellectuelles d'une famille rowshanfekr iranienne typique, à la veille de la révolution. Et enfin, par extension, le passage devient l'allégorie de toute une génération ballottée entre les deux orientations culturelles : traditionnelle et moderne. La réplique de Descartes sur l'inexistence du monde matériel renvoie à l'idéalisme (le néoplatonisme) poético-mystique persan (où la « vérité » n'est point terrestre mais se trouve ailleurs), et le matérialisme marxisme réfère aux idéologies en vogue dans les années 1970 contre le traditionalisme et l'impérialisme.

Le lien entre l'humour et la pensée critique est symboliquement souligné par la bande dessinée lue par l'enfant. Ce passage exprime aussi symboliquement l'immaturité enfantine d'une vision idéologique de cette période qui deviendra par la suite le moteur de la révolution. Mais en réalité, il s'agit d'une pensée philosophique occidentale mal intégrée et interprétée par la société iranienne de l'époque, trop imprégnée dans ses traditions. Alors, de façon caricaturale, la révolution « spirituelle et gauchiste » iranienne, fracasse pour ainsi dire « la tête » d'un cartésianisme rationnel, symbole même de la réforme dans la pensée occidentale. N'est-ce pas là une lecture imagée possible de la révolution comme réaction émotionnelle et violente poussée par l'élan idéologique, symbolisée par le lancer de la pierre ? C'est en tout cas grâce à la fonction caricaturale des dessins

⁶⁰⁷ Ibid, p.141.

que Satrapi parvient à illustrer satiriquement la conception cartésienne du rapport au réel versus le matérialisme marxiste, ce qui est visuellement « résumé » par la pierre. Elle symbolise donc toute la dimension matérielle du réel dans la manière de l’appréhender. La scène de l’opposition entre deux conceptions philosophiques du réel – l’une soutenant que « Le monde matériel n’existe pas, ce n’est qu’une réflexion de notre imagination » et l’autre préparant son argumentation concrète et grossièrement matérielle en disant : « Alors cette pierre que j’ai dans la main, tu la vois mais elle n’existe pas puisqu’elle n’est que dans ton imagination » –, peut métaphoriquement résumer la transition de la spiritualité à un matérialisme grossier, dans la société d’alors. Quoi qu’il en soit, la dernière case représente la conclusion de cette dialectique, qui n’aurait pas pu être humoristiquement mieux abrégée que par l’illustration. Une dialectique philosophique qui se termine finalement par la « force » persuasive de l’action. De la sorte, l’illustration caricaturale remplit parfaitement sa fonction qui est de montrer la « ressemblance » à la réalité et non son « identification ». La caricature dénote ici une dimension plus réelle et sobre, rappelant Genette : « [...] saluer, très sobrement quoique par hyperbole, une situation moyennement comique. »⁶⁰⁸

2.5.3.3 La BD, un genre moderne

Si l’expression donnée aux idées et à l’imaginaire par le dessin n’est pas un phénomène nouveau, la bande dessinée, en tant que genre créatif, l’est tout à fait dans l’horizon franco-iranien. La narration par images existe depuis longtemps comme tradition de « Pardeh-khani » ou « Naghali ».



Figure 5

Il s’agit avant tout du métier de narrateur public, issu de la tradition orale racontant en gestes des prouesses épiques des héros mythologiques du *Livre des Rois* de Ferdowsi.

Ou encore des histoires religieuses des Imams et des martyrs, peintes sur une grande toile appelée *Pardeh* (Figure 5)⁶⁰⁹, composant une seule ou plusieurs histoires dont seul le *Naghal* (le conteur) détient l’art de raconter au public le récit sous forme d’un chant rythmé.

En tant que tradition orale, mais aussi comme métier, Pardeh-khani comprend des règles plutôt spécifiques et définies. On ne peut comparer cette tradition de narration en image avec la bande dessinée. En effet, même si l’image joue un rôle important dans Pardeh-khani, il s’assimile plutôt à un « spectacle » et non à une lecture ou à la littérature.

D’autre part, la culture de l’image en Iran (qu’il s’agisse de la miniature, des

⁶⁰⁸ Ibid. p.143.

⁶⁰⁹ Pardeh-khani. Sources : *Shahre Ketab* <<http://www.bookcity.org/news-1188.aspx>>.

motifs de tapisserie ou du *Pardeh*) retourne principalement de la tradition iconographique et sanctificatrice en lien avec l'esprit poético-mystique et religieux (d'où par exemple l'interdiction de représenter des Imams ou le Prophète, mais plutôt des fleurs, des bêtes, des ciels, des nuages, des animaux, des éléments géométriques qui sont finalement des thèmes du jardin).

Cette « sacralisation » de l'image fait de la personne du Naghal un intermédiaire très spécifique. Aussi, la fonction des images relève plus de la contemplation et de la métaphysique du « non-lieu », que du *mouvement* cinématographique. Or, précisément, la bande dessinée est un art essentiellement moderne et presque contemporain du cinéma et des dessins animés. Le scénario, le découpage, la séquentialisation des dessins en sont des traits communs. Aussi, originellement, il ne s'agit point du tout de la même forme de narration, ni du même mode d'approche aux images dans les deux cultures iranienne et française. Pourtant le style des dessins de Satrapi garde subtilement quelques traces de la miniature persane et des illustrations orientales anciennes. Cela est visible dans la représentation des personnages, des paysages ou des animaux. Par exemple, les illustrations des couvertures des premières éditions de *Persepolis* montrent des cavaliers dont la posture, la forme des montures ainsi que les traits des contours, évoquent ces images traditionnelles. La figure du cavalier Sace (ou les Sakas, une branche des Scythes, peuple indo-européen vivant jusqu'au 3^e siècle après J.-C.), rappelle étrangement celle de la couverture de la BD (figure 6)⁶¹⁰.

La finesse des traits, les proportions, et même le style « caricatural » de l'illustration ancienne correspond aux dessins de *Persepolis* Dont une certaine naïveté enfantine se dégage et qui correspond parfaitement à la narration de la petite fille. Mais la naïveté est aussi signe de l'innocence, et c'est cette orientation que l'on retrouve



Figure 6

⁶¹⁰ La couverture du tome1 de *Persepolis*. Cavalier, Pazyryk, env. 400 av. J.-C. <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pazyryk>>. Le Prophète Muhammad chevauchant une monture ailée (Mi'râdj Nameh, XVe siècle) <<http://guidecultureldeliran.over-blog.com/categorie-12015305.html>>.

également au fondement de la miniature où l'absence de perspective, des aplats de couleurs et des répétitions de figures stéréotypées semblent avoir inspiré l'auteur de la bande dessinée. L'innocence, l'idéal de la perfection et la vérité expriment la vision qui se reflète par l'art de la miniature et la rend belle. Du point de vue transculturel, le style naïf du dessin et la pureté de la petite narratrice établissent un lien fort entre deux univers foncièrement différents que sont la BD et la miniature.

Dans la BD, des éléments comme la forme des arbres et des nuages (figure 7) – encore plus peaufinée dans la version animée, – réfèrent pareillement à cet art ancien. D'autres éléments dans les dessins, comme la forme des traits, sont également reconnaissables dans des miniatures persanes. Ce sont des curvilignes et des courbes renvoyant par exemple à une certaine conception de l'idéal, du rêve ou de l'esthétique spécifique à la culture persane. On remarque que les mêmes formes emblématiques sont utilisées pour représenter les nuages, les arbres et le monde des rêves.

Dans la réalisation de *Persepolis*, on perçoit la volonté consciente de produire une œuvre touchant un large public, en rapprochant les frontières culturelles et les deux histoires spécifiques. Dans ce sens, l'œuvre représente une création transnationale et transculturelle. Mais le transculturalisme de l'œuvre de Satrapi réside principalement dans la maîtrise et l'harmonie de deux langages et deux mondes culturels pourtant si éloignés. L'œuvre n'est ni représentative d'une juxtaposition des éléments culturels, ni l'objet d'un état de conflit permanent (même si la narratrice exprime dans l'histoire ces deux phases conflictuelles comme thématiques, le discours interne de l'œuvre n'en est pas un). Le langage narratif (l'association du dessin et de l'écriture) lui confère une esthétique enrichissante. Son intérêt est de garder intact certaines imageries et thématiques iraniennes dans leur intégralité, et de les fusionner pour ainsi dire avec celles du pays d'accueil en toute harmonie.



Figure 7

2.5.4.4 Une synthèse harmonieuse des paradigmes

Satrapi introduit, de façon subtile mais reconnaissable, des éléments représentatifs de la culture persane classique. Elle les mélange délicatement dans un langage moderne et un genre profondément occidental. Les thématiques historiques des dessins, expriment subtilement cette vision poétique mais aussi politique.

En effet, les arbres, les nuages, le rêve ou le monde onirique sont des thématiques récurrentes de la miniature persane, et la façon de les représenter souligne toujours cette spécificité. On retrouve dans la BD ces éléments de la nature réunis dans des représentations du jardin, lieu de contemplation, de solitude avec le bien aimé(e) ou encore de la « vérité » mystique (figure 8).

Le « jardin », si cher à la poésie et la miniature, est discernable dans cette œuvre, visuellement et thématiquement. Ce thème est exprimé sous mille figures artistiques jusqu'à nos jours, mais jamais en bande dessinée. On voit sous forme de traits ondulants ou de courbes la référence à la nature (où il n'y a aucun angle obtus

ni de lignes droites), dans la forme des arbres ou encore des traits qui illustrent des bons souvenirs de l'enfant : les cheveux de l'oncle (idéaliste) sont ainsi idéalisés, ou encore les nuages et le bon Dieu.



Figure 8 : Jardin miniature (Images du film d'animation)

Le jardin comme le lieu de l'idéal devient, face à l'exil de la petite héroïne en Europe, un concept réincarné dans la matérialité du monde. L'impact concret du « non-où » disparaît ainsi pour laisser place à une nouvelle vision du monde plus impliquée dans la vie non pas comme lieu d'exil mais de construction et d'engagement. Dans ces conditions, l'idéal du jardin est progressivement substitué par une quête de soi dans un nouveau chez soi, c'est-à-dire la France. Or, l'exil commençait déjà avec le changement de régime, les identités bafouées celle de l'enfant et par extension de tout un peuple trompé par ce rêve. Il s'opère donc une déterritorialisa-

tion essentielle de la thématique fondamentale du jardin dans un cadre nouveau, celui de l'espace et de la langue française. C'est au cours de cette quête du « jardin » des iraniens que la narratrice exilée se rend compte de cette illusion. Elle trouve enfin, après bien des péripéties, une autre construction de soi transculturelle dont le langage et l'humour employés dans cette œuvre en sont représentatifs. La mixité de la forme et du contenu de l'œuvre dénote une parfaite harmonie transculturelle puisque les éléments des deux mondes y figurent, subtilement entrelacés et dans une fusion parfaite. On ne tombe pourtant pas dans l'espace monoculturel et fermé des traditions. Les parents de la petite Marjan représentent la couche rowshanfekr et cultivée et la grand-mère est superbement moderne et émancipée.

Le jardin est aussi le monde de l'enfance ; pourtant, la petite fille veut le quitter et venir manifester dehors à côté de ses parents, car le sens critique refuse cette idée immuable. La déterritorialisation est donc liée à la quête et à l'exil moderne, de laisser l'innocence, pour intégrer la rue, la vie réelle et le monde matériel. À la suite de l'exécution de son oncle bien aimé Anouche, la petite fille quittera le « jardin » comme elle abandonnera enfin son bon Dieu incapable de garantir la justice (figure 9).

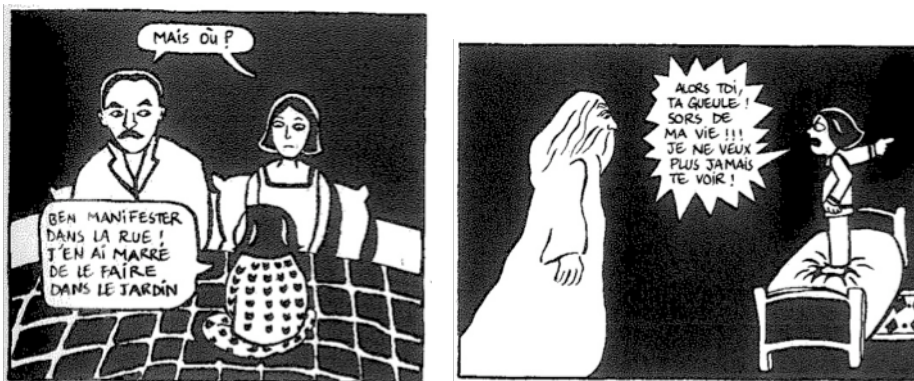


Figure 9

Avec les créations transculturelles, ces paradigmes figés sont démystifiés. La thématique est également remarquablement explorée par d'autres auteurs. Le point commun du transculturalisme se trouve dans la relecture de ces notions, comme changement de perspective afin d'y projeter une lumière nouvelle. Or, cette lumière ne peut se faire sans avoir intégré la culture nouvelle. Différentes approches sont réflexives, critiques, philosophiques ou humoristiques, mais surtout créatives et littéraires proposant une vision originale. Visions et approches critiques qui, au fond, tentent de transcender la cristallisation des concepts formant l'imagerie collective des Iraniens. De ce point de vue, l'on peut parler du transculturalisme littéraire qui réside là où le discours de ces auteurs propose un nouvel agencement de la quête de ce « lieu idéal ».

Le discours transculturel aborde le monde coutumier en y introduisant des paramètres inédits. Celui des Franco-Iraniens propose une vision du monde qui pousse son interlocuteur à une réflexion (auto)critique. Enfin, la richesse des créativité apparaît dans leur dépassement des particularités qui parviennent à faire

plaisir aux lecteurs tout en lui ouvrant d'autres portes. La bande dessinée franco-persane est certainement le genre qui va plus loin dans le métissage vu que le dessin expose en soi un autre langage que le texte. Réduite parfois à un genre simplement ludique, elle se libère de cette connotation pour aborder des dimensions socioculturelles plus complexes où s'insère tout un imaginaire collectif. Le transculturalisme illustratif de Satrapi n'est donc pas une simple imitation d'un genre occidental, mais l'utilisation d'un « outil » culturel inexistant dans un nouveau contexte.

Avec la bande dessinée, l'omniprésence de la pensée iranienne se fond pour ainsi dire dans un « moule » occidental. Or, le point de vue exprimé à travers ce genre, transforme ce dernier à son tour en un nouvel « objet » transculturel. Mais l'œuvre garde toujours sa structure polyphonique au sens bakhtinien, ce qui contribue à son appréciation internationale. Si selon Bakhtine la polyphonie romanesque réside dans la pluralité des discours, des psychologies et en somme des visions du monde des personnages (indépendamment de celui de l'auteur), la bande dessinée semble être un support fort adapté à cette fin. C'est que l'expression des personnages, les signes graphiques et tous détails « muets » viennent renforcer le transculturalisme fusionnel. Sur le plan linguistique, la BD explore deux langages, a priori fort différents. Mais le multilinguisme de l'auteur se transmet à l'œuvre pour servir une esthétique artistique dont le but est de témoigner et d'amuser son lecteur.

Conclusion

Dans cette recherche nous avons voulu mieux faire connaître une littérature franco-persane transculturelle émergente en France. Cette analyse des œuvres n'avait nullement pour but de porter un jugement de valeur hiérarchique et compétitif entre les auteurs. Nous avons tenté de porter un regard objectif et analytique sur le dynamisme du développement de cette nouvelle littérature afin de comprendre ses mécanismes internes et sa place dans la société française et parfois au niveau de son succès international. Le transculturalisme franco-persan s'avère particulièrement lié à son histoire et aux rapports politico-culturels et linguistiques avec la France.

Nous avons considéré la genèse, les sources et surtout l'évolution d'une « littérature d'exil » vers les formes plus complexes de la littérature franco-persane. Ces dénominations portent en effet toutes les caractéristiques d'une littérature évoluant vers l'hybridité socioculturelle et linguistique. Car les œuvres qui voient le jour au cours des trente dernières années de l'expatriation sont en réalité créées sur des strates successives d'événements politico-historiques et des paradigmes socioculturels et religieux, depuis le début du XXe siècle en Iran jusqu'à l'arrivée au pays d'accueil. En effet, bien que le lieu effectif de la genèse de ces créations soit la France, les œuvres montrent que les principes de la modernité et de la pensée rationnelle, constituant le « discours » de fond collectif, remontent aussi loin. C'est le mouvement constitutionnaliste de 1906 et l'impact du modèle socioculturel et politique français (et plus largement européen) qui se trouvent à l'origine de la naissance d'une catégorie d'« intellectuels laïcs » s'opposant pour la première fois au traditionalisme séculaire et religieux de la société iranienne. Les références culturelles et littéraires occidentales (via des traductions) de ceux qu'on appelait des Rowchanfekrs, s'orientaient vers la modernité de la pensée philosophique des Lumières et les principes de la laïcité française de 1905. Cet héritage de la modernité a été transmis à une partie de leurs successeurs qui, moins d'un siècle plus tard, se réfugiaient en France.

Or, les principes, qui jusque-là orientaient la vision de l'intelligentsia iranienne, sont pour la première fois vécus de « l'intérieur » avec la longue durée de l'exil. Événement qui ne laisse aucun doute sur son impact dans la création des auteurs de cette génération. Nous avons donc montré l'évolution de la situation d'exil des auteurs, de leur identité et leur pensée qui se reflètent à travers les écrits. Notre analyse de cette nouvelle littérature montre que la progression de l'expérience de l'exil aboutit à l'hybridation identitaire des auteurs, parallèlement aux créations. Ce processus passe par différentes phases visibles à travers les œuvres mêmes. L'enrichissement engendré par le métissage franco-persan est d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'une catégorie d'exilés spécifiques : des créateurs. L'hybridation identitaire spontanée devient un travail de transculturalisme conscient dans la créativité. Le « je » autofictionnel de l'écriture romanesque souligne la promiscuité de l'expérience fondée dans l'univers fictionnel. Le transculturalisme des livres reflète le cadre spatio-temporel de la

France et son impact sur une nouvelle vision du monde qui se construit. Car les auteurs intègrent leur espace/temps marqué par le dynamisme évolutif d'un monde aux frontières de plus en plus larges. L'auteur/narrateur et les protagonistes des romans ont une psychologie plus complexe plutôt fragmentée à l'image des sociétés (post)modernes qui se transforment. La dimension sociale a donc cette importance capitale sans laquelle ces créations n'auraient sans doute pas l'écho que l'on connaît, ou n'auraient simplement pas pu exister. Les événements historiques comme la Révolution de 1979 devenue islamique, sont omniprésents à côté des épisodes de l'exil et de l'intégration en France.

Pourtant le transculturalisme fictionnelle des œuvres dépasse, pour ainsi dire, ces cadres pour introduire l'autonomie esthétique et l'intemporalité imaginative qui caractérisent l'essence de la créativité. L'exil occasionne le dynamisme de la déterritorialisation créant un lien étroit entre les créations et l'évolution sociale des auteurs. La littérature franco-persane développe graduellement une contiguïté avec les techniques de l'écriture occidentales en procédant à ses propres fusions linguistiques et paradigmatiques. Se construit alors progressivement une vision (auto)critique, souvent ironique, qui met en perspective les antagonismes internes et externes (le pays d'accueil et autrui) du héros-narrateur. Aussi, la figure de l'étranger se déconstruit peu à peu et prend part à la vie sociale en participant au dialogue interculturel. C'est dans ce dialogue littéraire qu'interviennent le plurilinguisme et la polyphonie des personnages dans le cadre du pays d'accueil.

Les genres modernes comme le roman, les recueils de nouvelles entrelacées (formant une unité homogène), ou encore la bande dessinée caractérisent ces domaines explorés, qui se mélangent à d'autres catégories orientales comme le conte et les imageries traditionnelles et poétiques. L'emploi du « je » autofictionnel donne des indices sur les réalités vécues. La dimension biographique de cette progression est d'ailleurs complétée par les entretiens privés avec les auteurs. De la sorte le lecteur perçoit l'évolution et le dynamisme de l'hybridation culturelle des auteurs.

Cette évolution marque aussi l'éloignement des normes originelles de la culture iranienne ; cela apparaît à travers l'analyse des différentes œuvres chez un même écrivain par exemple (surtout dans les recueils de nouvelles). Ce phénomène littéraire et son évolution dévoilent par ailleurs une dimension collective, dans le sens où il marque une distinction avec les premières créations de l'exil et leur caractéristique nostalgique chez la plupart des auteurs, mais aussi une rupture radicale avec les écrits iraniens par leur hybridité. L'analyse de ces genres nous a permis de mieux connaître ces auteurs, leur histoire et leurs « discours » auto-critiques. Car l'autofiction est le chemin vers les méandres psychologiques de l'auteur/narrateur, de même qu'une ouverture critique vers la dimension collective du « moi » faiseur d'Histoire. Le « je » autofictionnel franco-persan ouvre en réalité la voie à une *désindividualisation* et un élargissement allégorique à l'échelle humaine.

Il va sans dire que le partage spatio-temporel de longue durée avec autrui occasionne une évolution dans le métissage culturel de cette catégorie d'œuvres et d'auteurs. La prédisposition et l'aptitude intellectuelle de ces derniers à assimiler les paradigmes de la modernité les placent au centre d'un carrefour socioculturel franco-iranien en leur conférant le rôle de « passeurs » et créateurs de culture. Consciemment ou pas, de par leurs créations, ils participent au mouvement de leur temps. Aussi, la connexion entre la dimension sociale, l'auteur (d'abord comme étranger) et le résultat créatif est aussi intéressante qu'utile pour comprendre les écrits. Bien que ces créations soient quantitativement plus restreintes par rapport à d'autres écritures issues de l'immigration, elles parviennent à établir leur propre dialogue et translation culturelle et linguistique avec la société d'accueil. Du cœur de celle-ci, on peut observer l'émergence d'un nouveau « discours » hybride, à l'opposé de ceux partageant traditionnellement l'Occident et l'Orient, comme le disait Foucault⁶¹¹. Car enfin c'est dans les sociétés plurielles que ces auteurs participent activement à l'évolution de la pensée via les créations. Au fond, malgré les particularités de styles et d'expériences, s'esquisse un « regard » unique qui, loin des conflits Orient/Occident, tente de renouer un nouveau dialogue constructif. Dans ce sens l'(auto)critique de l'islamisme par exemple (comme politique et orientation culturelle), ajoute des ingrédients nouveaux à la réflexion pour le public français. Car sans l'autocritique, l'esprit reste ancré à son passé et sa monoculture, ou il risque de sombrer au contraire dans une acculturation abusive et une perte de l'identité première.

On a montré que l'origine des raisons de cet équilibre dans le transculturalisme littéraire franco-persan tient principalement dans une idéalisation première de l'image de la France en Iran. Ce qui a favorisé une « prédisponibilité » intellectuelle favorable des auteurs à l'égard de la France. C'est que, si la décolonisation était « une expérience fondamentale de la conscience moderne »⁶¹² pour la plupart des pays arabo-musulmans se tournant plus vigoureusement vers une identité islamique, pour les Iraniens l'accélération vers le transculturalisme fut à l'inverse liée à l'écart pris par rapport aux normes islamiques. Mais c'est en France que les liens se serrent entre les créations et l'évolution critique des antagonismes de l'islam(isme) avec la modernité. Aussi, la différence ontologique entre la littérature franco-persane et la plupart des autres issues du postcolonialisme réside dans la volonté et la conscience du choix de la modernité occidentale, sans ressentiments à l'égard de l'ex-colonialiste.

Aussi l'inspiration artistique puise-t-elle sans traumatismes dans les deux univers connus. Au sein d'un monde de plus en plus globalisé et hétérogène, la volonté de cette littérature est de vouloir participer au traditionnel « dialogue » entre l'Orient et l'Occident sous les traits de son temps. Ces créations n'accroissent pas les oppositions, et ne prêchent pas non plus l'assimilation, mais elles échafaudent différentes catégories de transculturalisme. Les auteurs franco-persans dépassent ainsi deux « discours » historiquement en vogue jusqu'aux années 80 :

⁶¹¹ Moura, 1998, 13.

⁶¹² Moura, 2007, 3.

celui de l'Occident idéalisant la spiritualité mystico-religieuse de l'Orient, et celui de l'Orient replié sur soi, récusant un Occident impérialiste, rationnel et hégémonique. Chaque discours projette au fond une vision unidimensionnelle de l'espace socioculturel auquel il appartient. L'évolution des œuvres illustre des caractéristiques allant dans le sens de l'interculturalité et de la transculturalité et une conception du monde plus universelle, au-delà les antinomies Nord/Sud. Car la perspective créative regarde progressivement le monde et son passé à travers des critères d'autrui. Alors forcément, le dialogisme littéraire entraîne un plurilinguisme qui a nécessairement besoin d'une forme adaptée à son expression, c'est-à-dire le genre romanesque. Selon les théories bakhtiniennes, le genre romanesque offre effectivement le plurilinguisme dont les auteurs ont besoin. Ce n'est donc pas un hasard si, dans cette quête de la modernité, les auteurs franco-persans se sont essentiellement écartés de l'univers poético-mystique traditionnel, car ce choix même projette l'idée d'un regard critique à l'égard des « discours » classiques iraniens.

Les œuvres laissent donc paraître en palimpseste le caractère commun d'une « quête » créative et intellectuelle inédite dans sa forme expressive. Le principe premier de la connaissance de soi reste intact, tandis qu'en exil elle s'écarte de la tradition mystico-poétique pour approcher la raison et l'innovation. Le thème classique de la quête métaphysique devient en littérature « enquête » policière intrigante. Le transculturalisme créatif des auteurs réside dans cette position d'entre deux mondes, lorsqu'ils adoptent une démarche déconstructiviste en choisissant consciemment des dimensions qui les intéressent. Pour la première fois, les créateurs pénètrent d'abord au cœur de leurs propres paradigmes, pour ensuite les transformer à l'aune de ceux du pays d'accueil. Le regard critique transculturel offre une nouvelle démarche dans laquelle les contrastes idéologiques ne sont plus au centre, mais plutôt un univers où la langue, l'originalité et la fantaisie ont des rôles clés. Ces caractéristiques sont visibles dans toutes les créations franco-persanes, ce qui en fait un phénomène collectif. On reconnaît effectivement des croisements thématiques ou des problématiques communes à tous ; par exemple, l'écriture de l'exil, focalisée à ses débuts sur la nostalgie, ou encore politiquement marquée par le militantisme, délaisse ces tendances pour se focaliser sur la forme narrative où le « discours » auctorial se transmet avec souplesse, humour et universalité. Bref, la créativité se transforme progressivement dans la durée de l'exil puisqu'elle n'est plus au service de la situation (politique, religieuse, etc.), mais la dépasse en la soumettant à l'inverse à son service.

Pour développer l'aptitude créatrice, les auteurs ont dû passer par différentes « phases » de l'exil. D'abord, par une critique parfois acerbe de leur environnement nouveau et celui d'autrui ; ensuite, par une introspection psychologique et socioculturelle plus profonde permettant d'appréhender l'essence des paramètres collectifs, les tenants et les aboutissants. Les créations évoluent ainsi avec les périodes sociales du pays d'accueil depuis les années 80 : le multiculturalisme et l'interculturalisme. Ouvertes donc sur le monde et incorporées dans leur temps, les œuvres ont un impact sur le public français et parfois mondial. Le transculturalisme

littéraire est donc surtout fondé sur des rapports bi-dimensionnels de la perception de l'auteur et l'évolution sociale. Le multilinguisme des écrits concorde donc avec les différentes phases sociales, issues directement de l'expérience concrète. La polyphonie des œuvres est le reflet de cette réalité amplifiée dans l'auto-fictionnalité. Si l'hybridation linguistique n'est pas nouvelle en soi, celle de l'écriture franco-persane se démarque par la spécificité de ses propres formes. Il s'agit de la manière spécifique dont par exemple les auteurs comme Tajadod, Erfan ou Rahimi créent leur propre « interlangue » et l'hétérolinguisme avec la translation des expressions ou de la poésie persanes dans la langue française, en faisant changer leur sens et leur fonction. L'expérience linguistique nouvelle de l'écriture directe en français chez certains auteurs comme Rahimi confère une « liberté » par rapport aux automatismes langagiers et « l'autocensure » que la traduction offre difficilement. Écrire directement en français ouvre les portes d'autres excursions métalinguistiques sur la langue maternelle et la langue seconde, de l'inter- et multilinguisme au sein de la diégèse. C'est le cas du roman de Tajadod, pionnière du genre.

Par ailleurs, sur le plan transculturel, certaines créations montrent un intérêt particulier pour les genres occidentaux (post)modernes comme la bande dessinée, tandis que l'écriture, l'atmosphère, les personnages, la narration ou les illustrations gardent l'essence des contes classiques ou des miniatures persanes. Des images mythologiques, l'emploi des métaphores, l'univers pictural des miniatures et l'intertextualité de la poésie dans la prose persistent ainsi au cœur des genres et des structures originellement occidentaux.

Nous avons enfin défini trois catégories de transculturalismes littéraires qui expriment les directions majeures dans ces créations : critique, antagonique et fusionnel. Cet ordre montre en soi une certaine logique de la mutation du regard transculturel qui s'ouvre à un nouveau regard, voit les différences et enfin assemble les ingrédients dans la créativité. Cependant, on ne peut parler d'une littérature transculturelle à caractère exhaustif, dont les contours soient exclusivement délimités les uns par rapport aux autres. Cela peut en effet varier d'une œuvre à l'autre et au sein d'une même œuvre. S'agissant de la reconnaissance des « phases » du multiculturalisme et de l'interculturalisme à travers les œuvres, ces dernières sont effectivement plus explicitement reconnaissables ; tandis que les qualités interculturelles et le transculturalisme sont parfois plus difficiles à différencier. Nous avons déterminé avant tout que, si le transculturalisme est sans trace de conflits, de ressentiments ou d'incompréhension mutuelle vis-à-vis de la nouvelle société, il développe au contraire une distance auto-ironique et humoristique avec les phénomènes du monde. Or, dans une même œuvre, différentes focalisations du narrateur ou des thèmes distincts peuvent parfois coexister lorsqu'il s'agit des réminiscences par exemple ; et qu'il fallait distinguer à travers le narrateur, les temps de récit et de l'histoire. Cependant nous avons placé les créations de chaque auteur dans différentes catégories en fonction des paramètres dominants. Un roman comme *Adieu Ménilmontant* peut en effet être à bien des égards (thématique, situationnel, personnages) proche de l'interculturalisme, tandis que du point de vue du discours auctorial, ses choix

narratologiques ou stylistiques font de l'œuvre un modèle du transculturalisme. C'est pourquoi nous avons défini quelques critères pour des analyses définitionnelles et le dynamisme de l'interculturalisme vers le transculturalisme : des contrastes sont toujours plus visibles et explicites dans les agencements interculturels de l'œuvre, et plus harmonieux, discrets et subtils dans le transculturalisme.

Par ailleurs, nous avons soutenu que si le transculturalisme littéraire franco-persan se transmet plus efficacement aux lecteurs par son expression linguistique directe en français, les œuvres traduites ne sont pas pour autant une littérature étrangère⁶¹³. Les différents genres et modalités du transculturalisme de ces créations, montrent effectivement que ne pas écrire directement en français n'exclut pas nécessairement l'œuvre de cette catégorie. La culture comme vaste domaine hybride n'est pas uniquement limitée à une langue, mais au multilinguisme, à l'imaginaire sans frontière et aux expériences de l'inconscient des auteurs. C'est un ensemble complexe dont les mystères de ses agencements se trouvent dans la longue expérience de vie au cœur de deux univers profondément différents. La *trans*-culture est aussi l'exploitation créative de ces deux ensembles par des créateurs, et dans l'infinie possibilité qu'ils offrent aux lecteurs d'élargir leur propre frontière interprétative.

⁶¹³ « Une critique francophone bien conçue doit lui [le lecteur français] faire prendre conscience de ce qui distingue pratiquement cette littérature d'une littérature étrangère traduite. » (Moura, 2007, 47).

Fragments d'entretiens avec quelques auteurs

Firouz Nadji-Ghazvini (entretien en persan)

- Vous êtes arrivé en France en 1985, aujourd'hui encore vous sentez-vous toujours exilé ?

- Oui bien sûr. À partir du moment où tu quittes le monde de l'enfance, tu es en exil. L'enfance a deux univers que sont le mental, et le matériel à l'extérieur. Parfois je me demande ce que veut dire « pays natal ». C'est vrai que je ne vais pas en Iran, je fais mes meilleurs voyages à partir d'ici. Quand j'écris, je vis l'Iran. En France, je n'ai pas eu des souvenirs enracinés. Je n'ai pas de racine dans l'enfance et l'adolescence ici. Le monde extérieur change aussi : l'adresse, la rue et la maison de mon enfance n'existent plus, l'école que j'ai fréquentée.

- L'exil est-il nostalgique pour vous ?

- Je ne suis pas du tout nostalgique. Pour moi l'exil est une réalité palpable mais pas nostalgique, c'est très concret. L'exil pour moi est l'éloignement d'une ambiance culturelle et linguistique ; ce que j'avais en Iran. Mais ici tu dois faire des efforts pour garder la culture du passé, connaître et t'imprégner de la nouvelle culture.

- Quel est votre public ? Comment vos œuvres sont-elles perçues ?

- J'ai mon public qui me relance pour écrire de nouveaux romans. C'est principalement un public français puisque la plupart des livres sont uniquement publiés en français. Mon dernier roman est traduit en italien, et je pense que ceux qui aiment la littérature apprécient mes travaux. Le problème est qu'on attend qu'on écrive toujours la même chose ! Mais je ne veux pas produire comme une usine.

- Comment écrivez-vous en français ? Quels sont les obstacles et les difficultés rencontrés ?

J'écris en persan mais je ne publie qu'en français, à part mon premier roman que j'ai traduit durant quatre années avec beaucoup de frustrations. J'ai appris à adapter mon langage, la langue aux nécessités de la traduction. Le travail de la traduction est très difficile. J'ai beaucoup souffert de la traduction de mon premier livre et j'ai dû « simplifier » mon propos en français. Je remplaçais les expressions persanes par celles qui étaient les plus proches en français, ce qui m'a pris beaucoup de temps.

- Est-ce qu'il est difficile de transférer la dimension poétique persane dans la prose française ?

- La musicalité et le rythme de la langue persane sont intraduisibles, il faut être parfaitement bilingue et encore. Il y a une certaine poésie dans la vision et le

langage, mais une œuvre poétique n'est plus intéressante pour le public français. Alors je me suis orienté vers l'écriture de romans. Ma technique est d'écrire sous forme de plusieurs « séquences » où j'ai essayé d'introduire de la poésie. En fait, la somme des séquences donne une image globale du roman, comme au cinéma. C'est-à-dire que chaque séquence est en soi un « cercle » complet, avec sa propre poésie. Comme en poésie où le premier mot, ou vers, est parfois lié au dernier. Je connais bien cette structure de la poésie que j'utilise dans le roman. Mais il ne faut pas en abuser, sinon le roman devient de la poésie et il ne se vend plus.

- Et les parties poétiques ou le langage poétique « trop » iraniens ne sont pas un obstacle pour le roman ?

- Pas dans la bouche d'un personnage. En plus si tu veux travailler librement c'est ce qui fait l'authenticité de ton œuvre. Le mysticisme et la nostalgie d'une dimension perdue de la culture iranienne sont transmis par la bouche du personnage du vieillard par exemple (Trèfle bleu).

- Vous considérez-vous comme un auteur engagé ?

- Un intellectuel doit dénoncer l'oppression culturelle, il a le devoir de combattre à sa façon ces obstacles. Moi en tant qu'auteur iranien je me sens engagé, je n'aime pas ce terme mais malheureusement dans un tel contexte politique et social je ne peux pas faire autrement. Il faut témoigner, analyser et parler de la situation pour ceux qui n'ont pas vu. C'est le rôle même de l'intellectuel.

- Et trop d'engagement ne porte-t-il pas de préjudice à la créativité ?

- Si, mais ton roman ne doit pas devenir un manifeste ou un article bien sûr. Tu dois essayer de créer une œuvre d'art. Si tu arrives à créer des personnages et une ambiance qui défendent ta vision engagée, alors pourquoi pas. La métaphore poétique te permet justement d'échapper aux clichés et à l'exposition directe de l'engagement.

- Vous sentez-vous exilé en France ?

- Oui, mais si je retourne en Iran, je serai encore en exil. Ici aussi. C'est un double exil. Ma place n'est nulle part, l'Iran a changé et je ne le reconnaîtrai pas. Le pays que j'ai connu n'existe pas. Même ici je ne sors plus de chez moi. Au début, il y avait la curiosité d'une nouvelle culture, un nouveau pays.

- Oui, mais la culture évolue, n'est-ce pas ?

- Oui, mais la culture n'évolue pas toujours vers la « perfection ». La culture, en général, va vers une décadence, une dégradation. Elle perd son prestige ; par exemple, sortir un CD aujourd'hui n'a rien de gratifiant, tout le monde pirate ou télécharge la musique pour 1 euro. La digitalisation, l'art et la culture deviennent généralisés, mais en fait superficiels. Pour les films et les livres c'est pareil ; la communication devient répandue mais superficielle, parce que instantanée. Une certaine facilité s'est installée dans le monde, la vitesse au lieu de prendre le temps de comprendre et d'apprécier.

- Votre public ciblé est plus français ou iranien ?

- Cela m'est égal. Je n'y pense pas.

- Nostalgie dans les œuvres d'exil. Qu'est-ce que vous en pensez ?

- Je n'aime pas la nostalgie. C'est l'incapacité de trouver une place dans la nouvelle culture et la nouvelle société. C'est quelque chose d'enfantin et de maladif. J'étais conscient et peut-être réactif par rapport à la nostalgie. Je n'ai jamais eu ce problème, la France m'intéressait dès le début et j'apprenais des choses. C'est pourquoi j'ai toujours évité et refusé la nostalgie dans mes œuvres.

Les difficultés et les malaises dus à l'exil existent, la question est : quelle attitude adapter face à cette situation ? Moi, j'ai préféré adapter l'humour et l'ironie dans le regard. Naturellement la nouvelle société me permettait aussi de progresser et de m'y intégrer. Puis, je pense qu'il faut avoir un regard critique sur la créativité qui se fait autour de soi, sinon on n'évolue pas.

- Quelles étaient vos références littéraires en Iran ?

- En Iran, personne ne m'impressionnait vraiment. Personne en Iran ne faisait le poids face aux auteurs occidentaux. Moi, j'aimais beaucoup Beckett par exemple, déjà en Iran (j'écrivais des pièces de théâtre à l'époque).

- On sent tout de même des malaises et des perturbations identitaires chez votre narrateur ; n'est-ce pas à cause de l'exil ?

- Bien sûr, mais la question c'est comment se positionner par rapport aux changements et les malaises. Moi j'ai commencé par rire des malaises, mais cette façon d'écrire s'est construite en écrivant.

- Auriez-vous pu écrire un tel roman si vous n'aviez pas quitté l'Iran ?

- Le contexte est très important. L'exil est un « recul », un « divorce » par rapport au pays natal. Tu n'as pas cette distance en Iran. Appartenir à un pays est un peu comme un mariage, tu n'as pas ce regard critique. Sortir du pays est comme un divorce. Il y a alors une redéfinition de soi vis-à-vis des autres (ton nom, tes origines, etc.) « Qui tu es d'abord ? » (rire), ce que ton nom signifie...

- Vous sentez-vous Français ?

- Je ne sais pas... Je ne pense pas comme des Iraniens, ils pensent différemment. Les occidentaux ont compris que c'est la formulation de la question qui est importante. Nous avons des problèmes avec une pensée logique et claire. Parfois je préfère même utiliser un mot en français, car plus exact, que le persan. Donc mon mode de pensée est français dans ce sens. Mais je ne suis pas un Français.

Mais il arrive un moment où le regard critique fait que tu as une distance par rapport aux Iraniens et aussi aux Français. Alors ton regard sur eux les intéresse, tu deviens comme un miroir pour les Français. Dans ce sens, je ne suis pas non plus un Français.

- Avez-vous pensé à écrire directement en français ?

- Si j'avais su écrire en français directement, j'aurais eu plus de possibilité pour une reconnaissance littéraire ; des prix littéraires par exemple. Au niveau de la politique culturelle en Occident, la préférence et la protection choisissent plutôt les « minorités ». C'est la discrimination positive. Mais je ne cherche pas à gagner des prix.

Mais cela n'a jamais été ma préoccupation, d'autant plus que le persan est une langue que j'ai manipulée et maîtrisée. C'est très difficile de renoncer à sa langue maternelle. C'est comme un footballeur à qui on demanderait de jouer au basket. La langue pour moi n'est pas seulement un outil, mais le travail même dans son essence. Elle mène elle-même le travail, cela n'est pas possible avec le français qui est une langue imparfaite pour moi.

- Pourquoi choisir le roman comme genre ?

- Pour écrire un roman, il faut une vision globale que tu n'as pas dans l'écriture des nouvelles. Le lecteur est introduit dans un monde total ; la nouvelle ou la poésie sont toujours des « coupures » ou des parcelles d'une totalité.

- Vous sentez-vous encore en exil aujourd'hui ?

- Oui, beaucoup. Le passé et l'Iran ne me quittent pas, mais en Iran aussi je suis nostalgique. Peut-être la famille, les gens, les rues...Téhéran a tellement changé aussi qu'il est devenu une ville inconnue. J'étais venue pour un an en France et je voulais repartir mais il y a eu la guerre.

- Votre vision identitaire a-t-elle changé au cours de votre exil ?

- Je suis moi-même très moderne et me considère comme une femme émancipée, mais mes émotions sont complètement orientales. Et j'adore la langue persane. Deux cultures subsistent en moi, je ne suis pas Américaine ou Française mais une Iranienne moderne et émancipée et citadine. Mes expériences de vie et sources d'inspiration sont urbaines. En même temps, je suis un produit de plusieurs mondes ; ma jeunesse s'est passée aux Etats-Unis, je vis en France et je voyage beaucoup.

- Quels sont les sujets qui vous intéressent en littérature ?

- Il y a des gens qui veulent toujours écrire sur les souffrances de l'Homme, les douleurs sociales, etc. tout ça c'est artificiel. La société change, je ne m'intéresse pas à la littérature politico-historique. Moi j'ai étudié la philosophie et la psychologie, c'est le questionnement qui m'intéresse. Les questions universelles. Je ne me vois pas liée à un mouvement spécifique, la langue est le principal pour moi.

- Vos préférences littéraires ?

- Je connais bien et suis la littérature américaine. Je suis aussi la littérature dans le monde. Mais bien que j'aie lu les modernes comme Proust, Hugo, Stendhal, Flaubert, l'univers culturel français actuel est très limité pour moi. Je suis par curiosité les romans français qui gagnent les prix comme Goncourt mais je suis souvent déçue.

- Pensez-vous que l'humour dans les écrits aide justement à se détacher du cadre politico-historique ?

- L'humour ne faisait pas partie de la littérature iranienne de mon temps. Mais moi je le ressens profondément. Quand je vais en Iran, je vois tellement de choses drôles et ridicules que j'utilise dans mes écrits. Donc ces éléments comiques montrent plus la réalité sociale de l'Iran dans mes écrits que n'importe quelle analyse sérieuse, ils révèlent encore plus la dimension tragique de la société.

- Pouvez-vous parler de votre expérience de l'écriture ?

- La langue persane est une langue poétique et s'adapte difficilement au roman moderne. C'est pourquoi je dois revenir des dizaines de fois sur mon écriture. Il est important que la langue soit fluide, simple et que le lecteur prenne plaisir en lisant. Elle doit créer des sensibilités tout en jouant avec la langue et les sonorités. Dans

les romans iraniens, on n'insiste pas sur le caractère du personnage. Le développement et l'individualisation du personnage sont des faits occidentaux sans équivalence en Iran. La société iranienne est collective et n'a pas d'individualité.

La littérature iranienne est plutôt mystique, nous sommes très loin du réalisme magique d'Amérique latine. Je pense que dans mon évolution, je m'approche des éléments réels. Mes caractères deviennent aussi plus féminins ; comme si j'appréhendais de m'exprimer à travers une femme.

Nahal Tajadod (entretien en français)

- Vous êtes arrivée en France à l'âge de 17 ans, ne vous êtes-vous jamais sentie en exil ?

- Encore deux ans avant la révolution, j'étais au lycée français Razi en Iran. Nous étions donc « programmés » pour poursuivre nos études à l'université en France et retourner ensuite en Iran pour travailler. [...] Avec la révolution, nous nous sommes (notre génération) trouvés en fait coincés en France.

Pour moi, le sentiment de l'exil est venu beaucoup plus tard (à partir de mes quarante ans). C'est venu avec l'âge, la mort de ma mère et la naissance de ma fille Kiara, et par rapport à la transmission. Un moment donné, avec la naissance de ma fille, j'ai vu qu'il manquait quelque chose. Dans cette histoire, c'est le pays qui concrètement manquait : l'Iran. Je me suis sentie « investie » d'une « mission » envers ma fille. En fait, j'aime la France profondément, et je savoure chaque instant d'être à Paris, mais j'ai senti à ce moment-là que ce n'était pas mon pays.

- Est-ce que vous êtes, en tant que l'auteur/narrateur, en quelque sorte en « exil » dans votre propre pays ?

- Il y a des choses qui sont évidentes pour les Iraniens, mais quand vous écrivez pour les français, il faut toujours leur donner le « code ». C'est un livre écrit pour les non-Iraniens, ou des Iraniens qui ne sont pas en Iran. Peut-être que dans ce sens-là c'est un livre de « l'exil », comme vous dites, de l'extérieur. Ce livre n'aurait pas pu être écrit par un Iranien de l'Iran. Ni par un Iranien complètement de l'extérieur. C'est-à-dire que je suis « dedans », mais je suis « dehors ».

- Vous vous sentez plus française ou iranienne ?

- Iranienne ! Ah oui. Vraiment. Je ne suis pas française du tout. J'écris en français, je parle en français avec ma fille et Jean-Claude mon mari qui est français... ma vie et mon univers sont français, mais je me sens profondément iranienne. Mais je suis une écrivaine franco-iranienne. Tout ce que j'ai écrit est en français et ma formation est française. Je crois que le français et le persan sont en osmose en moi.

- Pourquoi ce choix de l'autofiction pour raconter une expérience ?

- C'est une histoire réelle. Quand j'écrivais, j'ai jamais pensé à changer la nature des choses, parce qu'en fait l'histoire était tellement schizophrénique, kafkaesque et tout que je ne voulais pas la changer. Mon but c'était juste de l'encadrer. Mais

certains personnages sont complètement inventés. Par exemple, les photographes n'existent pas, ou n'ont pas ce genre de boutique.

- Comment expliquez-vous l'engouement des occidentaux pour l'Iran ?

- Soit ce sont des gens qui connaissent des Iraniens, soit qui ont été en Iran, ou bien ceux qui en sont restés malheureusement aux discours d'Ahmadinejad ou au livre de Betty Mahmoody (Jamais sans ma fille). Avec beaucoup de préjugés. Alors j'ai essayé vraiment d'expliquer tout ça, alors je me disais que je suis devenue un petit soldat au service de l'Iran (pas du gouvernement !) : ...regardez-nous, on vous ressemble. Ce que les lecteurs retiennent est de l'empathie.

Mais j'ai eu aussi des Iraniens qui ont pensé que je les snobe ! (rires). Mais bien sûr, il s'agit d'une narratrice et d'un personnage desquels je me moque aussi.

- D'où vient cette ironie ?

- L'Iran est extraordinaire ! Il se passe toujours quelque chose qui donne lieu à des romans, des films... dans chaque vie, chaque instant, il y a une situation dramatique ; vous n'avez pas à le créer. Et alors là-dessus se greffe de l'humour, le côté mystique..., c'est tout un amalgame. Il y a le pathos mais une légèreté aussi.

- Vous employez des termes et des expressions persans très librement.

- Oui, il y a pas mal de termes iraniens. Les iraniens qui l'ont lu me disaient qu'ils « entendaient » le persan, écrit sur un rythme de persan. C'était vraiment le plus beau compliment. Quand il s'agissait des dialogues, je me les disais en persan, mais je ne traduisais pas. Par exemple, au lieu de « rentrez » (pour inviter une personne chez soi), j'écrivais : « viens dedans » (biâin tou), comme on le dirait en persan. Je voulais exprès que ça sonne « faux » comme on parle oralement en Iran. Même en persan « biâin tou » n'est pas très littéraire. J'ai donc « lutté » avec l'éditeur pour le publier comme ça.

- Du point de vue du métissage culturel et linguistique, quelle est la part du français et du persan en vous ?

- Je me réfère toujours à l'auteur africain Hampâté Bâ, qui disait en gros : « quand on n'est pas né en France, vous avez un bagage linguistique qui n'est pas à exclure ». Donc pour la traduction, je traduisais tous les sens contenus dans les mots et les expressions. Par exemple, pour le mot « voisin » en persan ham sâyé, il y a littéralement le sens « même ombre » dans le mot, qui est une richesse pour le texte. Je ne vais donc pas me limiter dans une langue ou une autre, si dans une situation j'ai plus besoin de l'une que de l'autre, je ne vais pas m'en priver.

- Ce n'est pas un problème d'écrire sur l'Iran, la culture iranienne et les Iraniens directement en français ?

- Non, non, ça vient directement en français. Quand j'entends mon personnage parler le persan, je peux mieux le décrire et même décrire ses chaussures. L'écouter parler m'aide à mieux l'écrire. Je n'ai aucune difficulté pour transmettre tout ça. Ce que nous avons à donner à la littérature française est ce qui est en

nous. Mon passé iranien et mon présent, quand il s'exprime en français, il a quelque chose à donner. Sans prétention, mais c'est un plus. Marjan Satrapi a apporté tout l'Iran dans son graphisme, dans une forme d'expression qui jusqu'à Marjan n'avait rien d'Oriental, c'est formidable !

- Vous vous sentez capable d'écrire en persan ?

- Non, je sens un décalage par rapport au persan avec lequel je n'ai pas évolué.

- Vous sentez- vous en exil ? Comment définissez-vous votre identité ?

- *Tout dépend de la définition que tu en donnes. Avec l'exil politique, tu ne peux pas rentrer au pays. Avec la longue durée, tu ne connais plus le pays d'origine. Moi je n'ai même pas la possibilité de rentrer. Mais en France je ne me sens pas du tout exilée. Il y a que je suis devenue aussi française et mon identité a évolué. Je suis Iranienne et Française (et Européenne).*

- Votre vision de l'exil a-t-elle un impact sur votre écriture ?

- *C'est que l'écriture contient la notion de l'exil à partir du moment où tu réinventes un monde fictif, même si tu empruntes de la réalité. Il y a donc cette idée de « refuge » et de trouver un autre « lieu ». L'exil politique m'a libérée en quelque sorte par rapport à l'autorité de mon père, et j'ai pu écrire.*

- Que veut dire « se sentir aussi française » ?

- *C'est une question de langue. Appartenir à une société c'est faire partie de la société, la langue et le dialogue sont très importants. L'acte de l'appartenance se définit selon moi par une participation à la société. Il y a plusieurs aspects culturels, il y a une France que j'aime, mais aussi des aspects que je critique. Je ne suis pas seulement ici, je « deviens » ici.*

- Que veut dire le « deuil » pour vous dans le contexte de l'écriture ?

- *Dans le titre même du Chemin et brouillard, il y a cette idée d'hybridité. C'est-à-dire là où on ne voit pas les choses et la voie qui te mène ailleurs. L'univers des nouvelles évolue et les personnages aussi. Peut-être qu'entre les deux parties du recueil, les deux mondes, il y a ce brouillard. Peut-être que c'est face à la mort que l'on retrouve l'autre dans la deuxième partie.*

- Alliez-vous consciemment dans ce sens avec l'écriture ?

- *Quand j'écris, j'imagine tout d'abord l'histoire et je l'entends, mais en écrivant ça change. En fait, je laisse l'écriture se faire. Mais c'est vrai aussi que chaque lecteur ou critique interprète à sa façon. En fait, quand j'ai commencé à dialoguer en français autour des nouvelles, j'ai eu automatiquement envie d'écrire en français. La nouvelle « la femme et le jeune homme »⁶¹⁴ m'est venue en français. Parfois je pense en français et parfois en persan quand j'écris maintenant. Je suis entre les deux langues, je passe de l'une à l'autre. Quand les scènes se passent*

⁶¹⁴ Non publiée en français.

entre les Français, je pense et j'écris en Français et à l'inverse pour les Iraniens.

- Y a-t-il donc une continuité dans les nouvelles ?

- Le recueil peut effectivement être lu comme un roman. C'est-à-dire qu'il y a des lieux comme Limoge, ou des personnages qui reviennent. En même temps, il y a une évolution et un changement de tout cela. Par exemple, même si j'aime mon père, je ne porte pas un regard fasciné sur lui dans mes nouvelles. Il y a aussi des thèmes et des sujets perçus comme tabou dans la culture iranienne, que j'ai pourtant abordés dans le recueil.

- Est-ce que votre vision des choses change quand vous écrivez en français ?

- Non, pas du tout. Au début si, mais maintenant j'ai mon univers et que j'écrive en persan ou en français ça ne change pas. Comme ma culture est devenue hybride, la vision devient hybride elle aussi. Le style, comme le disait Proust, n'est rien d'autre que l'univers de l'écrivain.

- Comment écrivez-vous ?

- Moi, je ne me considère pas comme un styliste. En fait, quand tu écris c'est comme si quelqu'un d'autre à l'intérieur de toi prenait la parole. Il s'impose. Je laisse parler cette voix de l'intérieur. Je pense que la forme se crée avec ton univers qui, lui, a un impact sur le style. Ce n'est donc pas la culture qui me domine, j'évolue avec les choses que j'absorbe. Et mon univers a un impact sur l'écrit, il évolue avec ce que je suis.

- Dans quel univers se trouve-t-on en tant qu'auteur français ou iranien ?

- Je pense que quand tu arrives à un même niveau de dialogue que les gens d'un pays, tu appartiens alors à ce pays. C'est-à-dire que l'étrangeté d'être un étranger disparaît. C'est que les gens te prennent là où tu es au lieu de là où tu viens. Avec les Iraniens, c'est la même chose, ils disent après un certain temps de vie en France qu'ils n'arrivent plus à comprendre les Iraniens. Moi je les comprends tout à fait et j'arrive tout à fait à rentrer dans leur univers (quand le dialogue m'intéresse bien sûr).

- Quel rapport entretient un auteur avec la culture ?

- Je pense que la culture est par essence création et mutation. Cette mutation se fait avec la création, c'est-à-dire que la part du créateur est importante puisqu'elle « sort » de la culture sans se séparer d'elle. Par exemple, je porte en moi l'Iran que je crée, ou avec lequel je suis en dialogue, et qui me fait évoluer ; et je suis en conflit avec l'Iran qui voudrait me figer. Et pour la France, c'est la même chose. Pour moi, les autres cultures n'ont rien d'exotique parce qu'elles sont « étrangères ». Pour moi, rien n'est étranger. En fait, je pourrais très bien comprendre un Africain, Turc ou Maghrébin même si je ne comprends pas leur langue, mais en dialoguant avec les autres, je trouve beaucoup de points communs comme l'amour, la haine...

- Vous parlez des émotions universelles ?

- Tu peux arriver à une profondeur dans le dialogue si l'autre vient avec toi, s'il est avec toi. La question est de savoir si vous êtes vraiment dans un dialogue ou un monologue séparé. Ça peut m'arriver avec des Iraniens d'arriver à un monologue, mais de dialoguer avec un Japonais avec le minimum de mots. Ou pour aller plus loin, c'est un peu comme le rapport que tu as avec une œuvre d'art, un tableau ou un livre. Je pense qu'au bout du compte, il existe un « lieu » où les différentes cultures pourraient se rencontrer et ce lieu ne peut être élucidé et créé que par la création. Il faudrait qu'il y ait quelque chose d'universel dans la création pour toucher l'humanité.

- Il faut donc un certain niveau d'universalisme pour parler de la vraie créativité.

- Si tu écris une œuvre qui ne parle qu'aux Iraniens, je pense que ce n'est pas bon, ce n'est pas une création. Tu peux partir très concrètement d'une histoire locale, africaine, iranienne... très typique dans leurs détails, mais s'il n'y a pas quelque chose qui transcende cette histoire, qui fait le lien avec l'expérience de l'Homme, de l'être humain, ça ne pourrait même pas atteindre ou avoir une beauté. C'est je pense cela qui différencie une nouvelle littéraire d'un récit (quelqu'un qui raconte sa vie).

Une certaine intemporalité pénètre alors la création qui dépasse les frontières culturelles. Avec la littérature, tu vois à travers le Juif, l'Africain, l'Iranien, l'humain. Et la première caractéristique qui permet de dépasser les frontières, c'est l'imagination. Les frontières, la nationalité, les limites appartiennent au réel, ce n'est que l'imaginaire qui permet de les dépasser finalement. L'imaginaire est une projection en dehors, qui dépasse. Donc pour moi, la littérature féminine ou masculine n'existe pas, des œuvres écrites par une femme prennent toute leur dimension à partir du moment où elles dépassent les frontières sexuelles ; sinon ça sera une littérature idéologique : des récits féministes...etc. Il faudra que, avant tout, l'écrivain puisse parler en moi.

Bibliographie

- Abel, Olivier, « Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli », *Annales* janv-fév 2002, pp. 242-244. <<http://olivierabel.fr/ethique-et-politique/paul-ricoeur-la-memoire-l-histoire-l-oubli.php>>. Consulté en mai 2013.
- Anquetil, Gilles, « Iran, la chasse aux sorcières », *Le Nouvel Observateur*, 11 mai 2011. <<http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20110511.OBS2845/iran-la-chasse-aux-sorciers.html>>. Consulté en mai 2011.
- Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Livre VIII, Paris, Hatier, 1998. François Stirin.
- Ashouri, Daryoush, « La langue de la modernité » (*Zabâne tajadod*), 4 octobre 2010 <http://ashouri.malakut.org/2010/10/post_68.html>. Consulté en février 2012.
- Atanassov, Toyon, « Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, CRCL/RCLC June / juin 2004, pp. 137-152.
- Aubrée, Olivier, « "Zahra's Paradise", BD choc sur les disparus d'Iran », *Metronews*, Mise en ligne le 5 septembre 2011. <<http://www.metrofrance.com/culture/zahra-s-paradise-bd-choc-sur-les-disparus-d-iran/pkio!tynEQ37p18LWuQuIzw7Q/>>. Consulté en septembre 2013.
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti 1942. Paris 2007.
- Barthes, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia universalis*, 1974.
- Bakhtine, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.
- Balaÿ, Christophe, *La genèse du roman persan moderne*, publiée par L'Institut français de Recherche en Iran, 1998.
- Balaÿ, Christophe, « Littérature et individu en Iran », *Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], 26 | 1998, (p.2). <<http://cemoti.revues.org/26>>. Consulté en mars 2013.
- Balibar, Renée, *Histoire de la littérature française*, Paris, PUF, 1991.
- Banuazizi, Ali en dialogue avec Meskoob Shahrokh, *Sur la politique et la culture*, Éditions Abnousse, Paris, 1995.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, 1952.
- Bégot, Jacques-Olivier, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérion* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 août 2010, <<http://asterion.revues.org/1573>>. Consulté en janvier 2014.
- Benessaïeh, Afef, « Après Bouchard Taylor : multiculturalisme, interculturalisme et transculturalisme au Québec », *Téléuniversité (TELUQ)* 31 mars 2011. <http://www.ceim.uqam.ca/IMG/pdf/BenessaïehA2011_BouchardTaylor.pdf>. Consulté en décembre 2011.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 4^{ème} édition, 1984.

- Bergson, Henri, *La Perception du changement* (1911), repris dans *La Pensée et le Mouvant* (1934), Paris, Quadrige/PUF, 1987.
- Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, Quadrige/PUF, 2007.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, 1907, p.198. Version numérique par Gemma Paquet.
<http://www.acnice.fr/dumont/CPGE_Litteraires/file/PHILOSOPHIE/evolution_creatrice.p>. Consulté en avril 2012.
- Bolzinger, André, *Histoire de la nostalgie entre médecine et psychanalyse*, Paris, Essai, 2007.
- Bonnerot, Olivier H., *La Perse dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1988.
- Bouchard, Gérard, « Qu'est-ce que l'interculturalisme », *McGill Law Journal*, Vol. 56, Issue 2 (2011), pp. 395-468.
- Budor, Dominique, et Walter Geerts, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Burnett, Tylor Edward, *La civilisation primitive*, 2 vols. Paris, Reinwald, 1876-78.
- Calvet, Louis-Jean, « Le poids des langues dans la mondialisation », 9 février 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=pELsDptBR3Y>>. Consulté en août 2013.
- Calvet, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme*, Paris, Payot, 1974.
- Carrière, Jean-Claude, *La conférence des oiseaux*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Chafiq, Chahla, « L'exil au féminin », *Respublica Autour de l'Exil*, N° 41, Entretien avec Chahla Chafiq, mars 2005, pp. 16-30.
- Chafiq, Chahla, *Le nouvel homme islamiste. La prison politique en Iran*, Paris, Le Félin, 2002.
- Chafiq, Chahla, *Islam politique, sexe et genre. À la lumière de l'expérience iranienne*, Paris, PUF, 2011.
- Chafiq, Chahla, *Femmes sous le voile face à la loi islamique*, Paris, Le Félin, 1995.
- Champagne, Aurélie, « BD : Mana, dessinateur iranien en exil à cause d'une histoire de cafard », Rencontre, *Le Nouvel Observateur*, Mise en ligne le 27 février 2012. <<http://www.rue89.com/2012/02/27/une-metamorphose-iranienne-le-dessinateur-de-bd-le-cafard-et-lexil-229624>>. Consulté en septembre 2013.
- Christian, Bonaud Yahya, « La voie de l'Amour, Poèmes spirituels de l'Imam Khomeiny », la revue de Téhéran, N° 55 juin 2010.
<<http://www.teheran.ir/spip.php?article1200>>. Consulté en septembre 2013.
- Coelho, Paulo, *L'Alchimiste*, Paris, Éditions Anne Carrière, 1988.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- Constant, Fred, *Le multiculturalisme*, Paris, Flammarion, 2000.
- Costa-Lascoux, *Mémoire et intégration*, « Mémoires plurielles », Paris, Syros, 1993.
- Curreri, Rossana, *L'idéologue des romancières tunisiennes de graphie française*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011.
- Dana, Catherine, *Fictions pour mémoire, Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- Daneshvar, Esfaindyar, « Nostalgie, temps et espace dans *La maison de Shemiran* de Goli Taraghi », *Neophilologus*. N° 97 (2011), pp. 35-49.
- Daneshvar, Reza, *Le Brave des braves*, Paris, Esprit des Péninsules, 2001.
- Daneshvar, Reza, « De l'errance à l'exil », *Arash, A Persian Monthly of Culture and Social Affairs*, N° 100, octobre 2007, pp. 194-195.
- Darvishpour Mehrdad, « Achiane no va ofogh haye tabiid » (« The New Nest and Horizons of Exile »), *ARASH, A Persian Monthly of Culture and Social Affairs*, N° 100, Octobre 2007, pp. 210-215.
- Demers Vincent, *Les Mille et Une Nuits*, Québec, publication en ligne, Avril 2000. <http://pages.infinit.net/vdemers/nuits.html#_ftnref7>. Consulté en juin 2012.
- Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis -17/05/1987. <<http://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>>. Consulté en août 2011.
- Deleuze G., Guattari F., *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Deleuze G., « Philosophie et minorité », *Critique*, N° 369, 1978, pp. 154-155.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka pour une littérature mineur*, Paris, Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- Diome, Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010.
- Djavann, Chahdortt, *Je viens d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.
- Djavann, Chahdortt, *Bas les voiles !* Paris, Gallimard, 2003.
- Djavann, Chahdortt, *Comment peut-on être Français ?* Paris, Flammarion 2006.
- Djavann, Chahdortt, *La muette*, Paris, Flammarion, 2008.
- Dobrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Dubar, Claude, « Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli », *Temporalités* [En ligne], 1 | 2004, mis en ligne le 24 juin 2009, <<http://temporalites.revues.org/679>>. Consulté en octobre 2012.
- Dufay, François, « Atiq Rahimi : Écrire dans une autre langue est un plaisir », *L'EXPRESS CULTURE*, publié le 10/11/2008. <http://www.lexpress.fr/culture/atiq-rahimi-ecrire-dans-une-autre-langue-est-un-plaisir_698195.html>. Consulté en décembre 2011.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- Dunja, Dušanić, « La fictionnalité de l'autofiction », *autofiction.org* [En ligne], <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2012/10/27/La-fictionnalite-de-lautofiction>>. Consulté en juillet 2013.
- Edmond-Marc, Lipiansky, « Relations interculturelles et psychologie sociale : Apports et limites », *Construire l'interculturel ?* Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 59-72.
- Erfan, Ali, *La 602^e nuit*, Paris, l'aube, 2000.
- Erfan, Ali, *Les damnées du paradis*, Paris, l'aube, 2002.
- Fakhâriyân, Samira, « Goli Taraghi, Chroniqueuse de la quête de soi », *La revue de Téhéran* [En ligne], N° 38, janvier 2009, <<http://www.teheran.ir/spip.php?article866>>. Consulté en juillet 2010.

- Ferreira, Mireille, « Debout sur la Terre, entretien avec Nahal Tajadod », *La Revue de Teheran* [En ligne], N° 57, août 2010, <<http://www.teheran.ir/spip.php?article1228>>. Consulté en juillet 2010.
- Sadaghiân, Zaynab, « La langue persane et le langage scientifique », *La revue de Téhéran* [En ligne], n°35, oct. 2008. <<http://www.teheran.ir/spip.php?article812>>. Consulté en mars 2010.
- Ferry, Luc, *De Homère à Platon – la naissance de la philosophie*, Coll. Sagesse d’hier et d’aujourd’hui. Le Figaro, Le point, Paris, 2012.
- Feuillebois-Pierunek, Eve, « Histoire et littérature épique en Perse », *hal* [En ligne], 13 décembre 2011. <hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/14/52/PDF/LivredesRois.pdf>. Consulté en mai 2012.
- Flaskerud, Ingvild, *Visualizing Belief and Piety in Iranian Shiism*, London & New York, Continuum International Publishing Group, 2010.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel, *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel, *Qu’est-ce que la critique ?* Conférence prononcée par Michel Foucault le 27 mai 1978. Bulletin de la société française de philosophie, N°2, 1990.
- Foucault, Michel, « Une poudrière appelée Islam ». *Corriere della sera* (1978). Portail Michel Foucault, Archives numériques. <<http://michel-foucault-archives.org/?Un-reportage-d-idees-en-Iran-1978>>. Consulté en juillet 2013.
- Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard collection Folio, 1968.
- Galligani, Stéphanie, « Réflexion autour du concept d’interlangue pour décrire des variétés non natives avancées en français », *Linx* [En ligne], 49 | 2003, mis en ligne le 18 mars 2011, <<http://linx.revues.org/562>>. Consulté le 18 février 2012, pp. 141-152.
- Gafaïti, Hafid, M.E. Patricia, Troyansky Lorcin & David G., *Migrances, Diasporas et Transculturalités Francophones*, Sous la direction de Charles Bonn, Paris, L’Harmattan, 2005.
- Garnier, Xavier, *Le roman swahili, la notion de la « littérature mineure » à l’épreuve*, Paris, Karthala, 2006.
- Genette, Gérard, Paris, *Figures II*, Seuil, 1969.
- Genette, Gérard, « Discours du récit » (*Figures III*), Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.
- Genon, Arnaud, « Je et Moi », *La Nouvelle Revue Française*, n°598, octobre 2011, sous la direction de Philippe Forest [En ligne], <http://www.nonfiction.fr/article-5291-moi_je.htm>. Consulté en novembre 2012.
- Genon, Arnaud, *Autofiction : pratiques et théories Articles*, Paris, Mon Petit Éditeur, coll. Essai, 2013.

- Ghassemi, Reza, « Hekayat-e-Dastan » (« la narration de l'histoire »), Édition Neda, Nederland, 1999, pp. 136-137.
- Grunitzky, Claude, *Transculturalisme essais, récits et entretiens*, Paris, Grasset, 2008.
- Grisoni, Dominique, « Les abîmes de l'âme », *Magazine littéraire*, 244, juillet - août 1987, pp. 24-27.
- Groensteen, Thierry, *L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994.
- Gruzinski, Serge, *Passeurs culturels mécanisme de métissage*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Hachtroudi, Fariba, *J'ai épousé Johnny à Notre-Dame-de-Sion*, Paris, Seuil, 2006.
- Hannoun, Hubert, *L'intégration des cultures*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Hazard, Paul, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Boivin et Cie, 1935.
- Hedayat, Sadegh, *La Chouette aveugle*, traduit du persan par Roger Lescot, Paris, José Corti, 1953.
- Hedjazi, Arefeh : « Le "paradis" et le tapis persan », *La revue de Téhéran*, Num : 33, août 2008. <<http://www.teheran.ir/spip.php?article773>>. Consulté en juin 2010.
- Henri-Pierre, Jeudy, Maria Claudia Galera, Nobuhiko Ogawa, *L'effet transculturel*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Homi, K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot& Rivages, 2007.
- Houppermans, Sjef, « À la recherche images perdues. Proust et Heuet », *Revue électronique RELIEF 2 (3)*, 2008. <<http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-100016/345>>. Consulté en juillet 2009.
- Ihab, Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.
- Ishaghpour, Youssef, *Tombeau de Sadegh Hedayat*, Paris, Farrago, 1999.
- Jovica, Acín, « La demeure des exilés », Traduit du serbe par Mireille Robin, *Autodafe n°2- Automne 2001*.
- Kamrane, Ramine, *Iran, l'islamisme dans l'impasse*, Paris, Buchet Chastel, 2003.
- Kamrane, Ramine & Tellier Frédéric, *Iran : Les coulisses d'un totalitarisme*, Paris, Buchet Chastel, 2007.
- Kandel, Liliane, « Le féminisme face à l'exil, Sommes nous toutes des exilées ? », *Respublica*, Autour de l'Exil, N° : 41, Mars 2005, pp. 38-50.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF / Quadrige, 2004.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1985.
- Karimi-Hakkak, Ahmad, Conférence donnée au « Kanoone Iranian », à propos de Meskoob Shahrokh, 4 mai 2004.
<<http://video.google.com/videoplay?docid=-2797947087284093082#>>. Consulté en janvier 2008.

- Khosrokhavar, Farhad, « Le nouvel individu en Iran », *Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], 26 | 1998, mis en ligne le 16 mai 2005, <<http://cemoti.revues.org/130>>. Consulté en août 2011.
- Khosrokhavar, Farhad, Roy Olivier, *Iran : comment sortir d'une révolution religieuse*, Paris, Seuil, 1999.
- Kiwan, Nadia, « Le Refus de l'hybridité culturelle chez les femmes musulmanes en France et en Grande-Bretagne : repli communautaire ou esquisse d'un projet politique ? », *Les Cahiers du MIMMOC* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 20 novembre 2007, <<http://mimmoc.revues.org/306>>. Consulté en janvier 2013.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, Folio, « Essais », 1987.
- Koffman, Maaïke, *Entre classicisme et modernité : la Nouvelle revue française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Rodopi, Amsterdam, 2003.
- Krysinski, Wladimir, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XXe siècle », Sous la direction de Budor Dominique - Geerts Walter, *Le texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, pp. 27-40.
- Lazard, Gilbert, « Les origines de la poésie persane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 14 (n°56) (Octobre-décembre 1971), pp. 305-317.
- Le Clézio, J.M.G., « La lugubre élucubration de Richard Millet », *Le Nouvel Observateur* [En ligne], 6 septembre 2012.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil Coll. Points, 1996.
- Le Reste, Anne-Claire, entretien avec Linda Hutcheon, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », août 1999. <www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atata/publications/...00/hutcheon.pdf>. Consulté en juin 2012.
- Lindon, Mathieu, « Nous avons tous tué Hedayat », *Libération Livres*, 3 octobre 1996. <<http://www.liberation.fr/livres/0101194374-nous-avons-tous-tue-hedayat>>. Consulté en octobre 2009.
- Lindon, Mathieu, « L'enfer paradisiaque d'Ali Erfan », *Libération Livres*, 14 novembre 1996. <<http://www.liberation.fr/livres/0101197782-l->>. Consulté en septembre 2009.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Lucie, Clair, « Quand un exilé en quête d'intégration projette son sentiment d'exclusion, ou comment se révèle l'envers des " bons sentiments ". », *Le Matricule des Anges*, le N° 065, Juillet Août 2005, <http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=22841>. Consulté en avril 2012.
- Makine, Andreï, *Le testament français*, Paris, Gallimard, 1995.
- Marie-Odile, « Le trèfle bleu- Firouz Nadji-Ghazvini », Librairie Baba Yaga, Avril 2009, <<http://librairiebabayaga.com/le-trefle-bleu-firouz-nadji-ghazvini/>>. Consulté en juin 2010.

- Mata Barreiro, Carmen, « Hybridité linguistique et culturelle dans les écritures migrantes au Québec », *Nouvelles Études Francophones*, volume 27 (2012), pp. 66-68.
- Meddeb, Abdelwahab, France Culture, *Cultures d'islam*, Émission : *Islam et le genre*, 16 septembre 2011.
- Memmi, Albert, *Ecrivains Francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- Meudal, Gérard, « Sous les toits de Paris », *Le Monde des livres*, 24-08-2001. (Consulté sur le site de l'auteur), <<http://www.rezaghassemi.com/critique1.htm>>.
- Milagros, Ezquerro, « De la littéralité aux fragments », *Bulletin hispanique* [En ligne], 112-1 | 2010, pp. 433-439.
- Minoui, Delphine, *Les Pintades à Téhéran, chroniques de la vie des Iraniennes*, Jacobe-Duvernet, 2007.
- Mohajer, Nasser (Édité by), *In Exile: Twenty-Three Iranian Short Stories*, Berkeley, Noghteh Books, 1996.
- Mohajer Nasser, Cyrus Javidi, Matin Mahnaz, Mihan Rusta, *The Inescapable Escape*, Berkeley, Noghteh Books, 2008.
- Moura, Jean-Marc, *Critique postcoloniale et littératures francophones africaines, Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, l'Harmattan, 2002.
- Moura, Jean-Marc, *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrige, 2007.
- Moser, Walter, « Mélancolie et nostalgie : affects de la Spätzeit », *Études littéraires*, vol.31, N° 2, 1999, pp. 88-89. <<http://id.erudit.org/iderudit/501236ar>>. Consulté en juillet 2010.
- Nabokov, Vladimir, *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard Coll. Quarto, 2010.
- Nadji-Ghazvini, Firouz, *Le trèfle bleu*, Paris, Denoël, 2000.
- Nadji-Ghazvini, Firouz, *Les anges ne reviendront pas*, Paris, Denoël, 2009.
- Naraghi, Ehsan, *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle : Islam et laïcité : leçon d'une expérience séculaire*, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'homme, 1992.
- Nafisi, Azar, « The Other World », *Goftogu* (Dialogue), Editeur Morad Saghafi, N°11, 1996, pp. 105-113.
- Nietzsche, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, partie IV, vol. 10, chap.4 « Maximes et intermèdes », trad. Henri Albert, Mercure de France, 1913.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Edición d'Enrico Mario Santi, Cátedra/Música Mundana Maqueda, 2002.
- Paivandi, Saeed, « L'analyse démographique de l'analphabétisme en Iran. In : Population, 50^e année », n°4 vol.50, 1995, p.1155-1184. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pop_0032-4663_1995_num_50_4_6032>. Consulté septembre 2013.

- Panéro, Alain, *Matière et esprit chez Bergson*, 4 février 2005. Consulté le 6 oct. 2014, <http://philosophie.acamiens.fr/archives_philosophie/PAF/bergs on-panero.htm>. Consulté en avril 2012.
- Paterson, Janet M., « Le sujet en mouvement : Postmoderne, migrant et transnational », *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 24, No.1, 2009, pp. 10-18.
- Peterson, Michel, « Patrick Chamoiseau : l'imaginaire de la diversité », *Nuit blanche, le magazine du livre*, Numéro 54, décembre 1993, janvier-février 1994, pp. 44-47.
- Pezeshkzad, Iraj, *Mon oncle Napoléon (Da'i-i jan Napuli'un)*, Paris, Actes Sud, 2011.
- Platon, *Lysis (ou de l'amitié)*, trad. Richard Bodéus, GF, Flammarion, 2004.
- Poe, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, 1856.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, 1965 et 1970.
- Rahimi, Atiq, *Les mille maisons du rêve et de la terreur*, Paris, P.O.L., 2002.
- Reutier, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Reichardt, Dagmar, « Sur la théorie d'une francophonie transculturelle : État des lieux et intérêt didactique », *RELIEF* 5 (2), 2011, p.4-20, <<http://www.revue-relief.org>>. Consulté en août 2013.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil « essais », Paris, 1967.
- Richard, Yann, « Intellectuels iraniens de l'entre-deux-guerres », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 95-98 | avril 2002, mis en ligne le 12 mai 2009, <<http://remmm.revues.org/242> - See more at : <http://remmm.revues.org/242#tocto1n2>>. Consulté le 13 juin 2013.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- Ricœur, Paul, « La question coloniale », *Réforme* (Extraits d'un article) [En ligne], 20 septembre 1947. <<http://ldh-toulon.net/la-question-coloniale-par-Paul.html>>. Consulté en juillet 2013.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Droit, R.-P., « Qu'est-ce que la déconstruction » (Entretien le 30 juin 1992), *Le Monde*, 12 octobre 2004 [En ligne]. <<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/deconstruction.htm>>. Consulté en juillet 2013.
- Salwa, Piotr, « Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie », *Le texte hybride, Presses Sorbonne Nouvelle*, Paris, 2004.
- Sara, Yalda, *Regard persan*, Paris, Grasset, 2007.
- Sadaghiân, Zaynab, « La langue persane et le langage scientifique », *La revue de Téhéran* n°35, oct. 2008 [En ligne]. <<http://www.teheran.ir/spip.php?article812>>. Consulté le 20 nov. 2011.
- Saïd, Edward W., « L'humanisme, dernier rempart contre la barbarie », *Le Monde diplomatique*, Paris, septembre 2003.
- Saïd, Edward W., *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.
- Safâ, Z., *Anthologie de la poésie persane*, Paris, Gallimard/Unesco, 1964.
- Sartre, Jean-Paul, *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

- Saedi, Gholamhossein, « Rahai va degardissi avareha », *Alefba*, n° 2, Paris, 1983.
- Seyed-Ghorab, A. Asghar, Een liefdesgedicht als propaganda. Poëzie en politiek in Iran (vidéo) (Institut : de jonge akademie).
<<http://vimeo.com/fastfacts/asghar-seyed-gohrab-eeen-liefdesgedicht-als-propaganda>>. Consulté en août 2013.
- Seyed-Ghorab A. Asghar, « Martyrdom as Piety: Mysticism and National Identity in Iran-Iraq War Poetry », *Der Islam*. Volume 87, Issue 1-2, 2012, pp. 248-273.
- Schlegel, Friedrich, *Sur la langue et la sagesse des Indiens* (1808), trad. partielle A. Mazure, Paris, 1827.
- Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, coll. Points/Essais-Inédits, 2001.
- Schütz, Alfred, *L'étranger*, Paris, Allia, 2003.
- Scot Aghaie, Kamran, *The Martyrs of Karbala: Shi'i Symbols and Rituals in Modern Iran*, Seattle, University of Washington Press, 2004.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- Schnapper, Dominique, « L'intégration : définition sociologique », *Migrants-Formation* numéro 86, Paris, septembre 1991.
- Shayegan, Daryush, *Schizophrénie culturelle : Les sociétés islamiques face à la modernité*, Paris, Albin Michel, 1989.
- Shayegan, Daryush, *Le regard mutilé*, Paris, l'aube, 1996.
- Shayegan, Daryush, *La lumière vient de l'Occident*, Paris, l'aube, 2001.
- Stern, Judith, « L'immigration, la nostalgie, le deuil », *International Journal of the Sociology of Language*, vol. 109, Issue 1, 2009, p.p 57-66.
- Taraghi, Goli, *Les trois bonnes*, Paris, Actes Sud, 2004.
- Terradillos, Jean-Luc, L'ACTUALITE POITOU-CHARENTES, N°53, *Le temps de l'écriture est un exil*. <<http://www.scribd.com/doc/3230739/Ali-Erfan>>. Consulté en mars 2014.
- Turgeon, Laurier, « Les mots pour dire les métissages. Jeux et enjeux d'un lexique », *Le soi et l'autre*, Université Laval. Les Presses de l'Université de Laval, sous la direction de Pierre Ouellet, Paris, 2003, p.p 383-402.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris, Seuil, 1980.
- Vahabi, Nader, *Sociologie d'une mémoire déchirée, Le cas des exilés iraniens*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Vandendorpe, Christian, « Allégorie et interprétation », *Poétique*, no 117, février 1999, pp. 75-94.
- Verbunt, Gilles, *La modernité interculturelle : La voie de l'autonomie*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Veyne, Paul, *Foucault, Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Voltaire, 1759.
- Welsch, Wolfgang, "Transculturality - The Puzzling Form of Cultures Today", *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Mike Featherstone & Scott Lash, London, 1999, pp. 194-213.

Wilson, Sheena, « Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *ViceVersa* (1983-1996) ». *Revue internationale d'études canadiennes*. Vol. 45-46 : 2012, pp. 261-276.

D'autres sites visités :

CEDIR (Centre d'étude de la diaspora iranienne).

<http://www.cedir.fr/cedir2/?page_id=164>. Consulté en octobre 2009.

Le Nouvel Observateur, Rentrée 2010. « La production littéraire pique du nez ».

Publié

le

14 12 2009, [nouvelobs.com](http://bibliobs.nouvelobs.com/20091214/16456/renree-2010-la-production-litteraire-pique-du-nez). <<http://bibliobs.nouvelobs.com/20091214/16456/renree-2010-la-production-litteraire-pique-du-nez>>. Consulté en octobre 2011.

Le Post, archives, « Le trèfle bleu, de Firouz Nadji-Ghazvini », juin 2009.

<http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2009/06/19/1584973_le-trefle-bleu-de-firouz-nadji-ghazvini.html>. Consulté en avril 2010.

Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker at A New Dawn, notes on metamodernism at A New Dawn by *ArtEZ studium generale* 24 May 2013.

<<http://vimeo.com/68843224>>.

Consulté février 2014.

Dictionnaire de l'Académie française en ligne <<http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/consultation-en-ligne>>.

Consulté en novembre 2013. Wikipédia. Diaspora iranienne,

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Diaspora_iranienne#Deuxi.C3.A8me_phase_:_1979-1995>.

Consulté le 25 nov. 2012.

« Remake anti-Ahmadinejad de la bande dessinée "Persépolis" », *Le Monde.fr*, 3 juillet 2009.

<http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2009/07/03/la-bande-dessinee-persepolis-detounee-par-les-anti-ahmadinejad_1215048_3218.html>. Consulté en mars 2011.

Société d'études töpfferiennes, <<http://www.topffer.ch/homme/homme.htm>>.

Consulté en septembre 2013.

Mario Dragunsky, pièce de théâtre « Est-il un homme » de Primo Lévi,

<<http://www.theatrotheque.com/web/article2227.html>>. Consulté en février 2013.

Sources photo Naghali, Site : Shahre Ketab (Ville du Livre).

<<http://www.bookcity.org/news-1188.aspx>>. Consulté en février 2012.

Centre d'études sur la diaspora iranienne (CEDIR) (site en construction :

<http://www.cedir.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=54&Itemid=1>. Consulté en mai 2011.

Centre national du livre, Chiffres clés 2008-2009 (publiées en mars 2010),

<http://www.centrenationaldulivre.fr/?Chiffres-cles-du-livre&debut_breves=15#pagination_breves>.

Consulté en novembre 2013.

Samenvatting

In dit proefschrift, getiteld *Le transculturalisme des créations littéraires franco-persanes depuis les années 80*, onderzoeken we een nieuwe categorie van literatuur. Deze is gevormd in Frankrijk door Iraanse auteurs in ballingschap na de Islamitische revolutie van 1979. Deze revolutie is van essentieel belang voor het ontstaan van deze werken, daar zij ingrijpende sociale en politieke veranderingen tot gevolg heeft gehad. Een groot deel van de Iraanse intelligentsia zag zich genoodzaakt het land te verlaten en uit te wijken naar Europese landen en elders. Het werk van hen die zich in Frankrijk hebben gevestigd, verdient in het bijzonder de aandacht, omdat het beeld van Frankrijk altijd al van invloed is geweest op het Iraanse denken. Ondanks de moeilijkheden van de ballingschap, zijn deze auteurs gedurende drie decennia doorgegaan met schrijven en hebben ze hun techniek en thematiek op een opmerkelijke wijze weten te ontwikkelen. In het algemeen kunnen we zeggen dat ze de ‘ballingschapsliteratuur’, getekend door persoonlijk leed en nostalgie, zijn overstegen en tot een expansieve en transculturele ‘Frans-Perzische literatuur’ zijn gekomen. Deze literatuur, heeft een eigen stem; zij toont de progressieve culturele hybriditeit van de auteurs.

Om te beginnen beleven de auteurs de moderniteit op een concrete manier in de democratie van het gastland. Naarmate de integratie vordert, plaatsen het moderne gedachtegoed en de waarden van de laïciteit zich recht tegenover het Islamitische traditionalisme van het geboorteland. Vervolgens vindt, aan de hand van deze literatuur, voor het eerst een kritische introspectie plaats van de eigen culturele wortels, zowel op individueel als collectief vlak. Een proces gerealiseerd langs de maatstaf van de nieuwe samenleving. Tenslotte nemen we door de analyse van met name de romans het ontstaan van een nieuw literair fenomeen waar, dat elementen uit beide talen en culturen kiest en met elkaar vermengt.

Voor het onderzoek hebben we negen Frans-Perzische auteurs uitgekozen van wie de creativiteit binnen de door ons gestelde richtlijnen valt. Bij de samenstelling van ons corpus hebben wij vervolgens bij ieder van hen hoogstens twee werken geselecteerd. We hebben de autobiografische aspecten van deze romans onderzocht om een beter inzicht te krijgen in de ontwikkeling van de visie en het discours van de auteur. Dit verschaft ons concrete informatie over het ontstaan van de transculturele creativiteit. Aangezien de autofictionaliteit een tekenende dimensie van de werken representeert, hebben we interviews afgenomen met een aantal auteurs om het onderzoek compleet te maken. Op deze manier, hebben we de collectieve dimensie van hun creativiteit, gebaseerd op het leven in Frankrijk, nader kunnen belichten. Tevens heeft het ons in staat gesteld het proces van de intellectuele hybriditeit beter te begrijpen. We hebben geconstateerd dat er een nauwe band bestaat tussen drie interactieve krachten die werkzaam zijn in de totstandkoming van het literaire transculturalisme: de wederopbouw van de identiteit van de auteurs, de evolutie van de ballingschap en de technische parameters van het literaire werk.

Onze analyse is voornamelijk gebaseerd op de romans en wordt aangevuld door een theoretisch kader van sociaal-culturele en literaire aard. Het proefschrift is opgebouwd in drie delen. Het eerste deel schetst de culturele en politieke achtergrond van Iraanse intellectuelen door de geschiedenis heen, waar vanaf het begin van de 20^e eeuw de invloed van de Franse taal, cultuur en de traditie van de laïciteit zichtbaar is. Hieruit ontstaan voorvechters van de moderniteit, genaamd ‘Rowchanfekrs’ (de Verlichten). Deze kapitale omwenteling werd geconcretiseerd met de ‘Révolution constitutionnelle’ van 1906, die als doel had een einde te maken aan de monarchie en een parlement in te stellen. Voor het eerst ontstaat hier binnen de intellectuele elite het idee om politieke vrijheid op te eisen door middel van een democratisch parlementair systeem. Deze moderne beweging wordt uiteindelijk onderdrukt en vervolgens kent het land een aaneenschakeling van autoritaire regimes. Desondanks blijven de beginselen van moderniteit en laïciteit bestaan in het gedachtegoed van de Frans-Perzische auteurs en zullen ze een bijdrage leveren aan het transculturele karakter van hun werken. De revolutie van 1979 die omslaat in het Islamisme vormt een kentering in de geschiedenis van het land en veroorzaakt de expatriëring van deze generatie schrijvers die deze gebeurtenissen tot hun ‘onderzoeksgebied’ hebben gemaakt.

In het tweede deel onderzoeken we de integratiemodaliteiten van de auteurs in Frankrijk: het hebben van een baan, het leren van de taal, de verhouding tot de ander en de nieuwe maatschappij. Aan de hand van de autoficties onderzoeken we hoe hun identiteit gereconstrueerd wordt. Opvallend is dat hun sociale ontwikkeling uit verschillende fases bestaat, die hun weerslag vinden in het literaire werk. Het contact met nieuwe waarden leidt tot een progressief veranderend wereldbeeld dat we weerspiegeld zien in gemeenschappelijke literaire elementen. Zo vinden we in vrijwel alle werken van de eerste tien jaar factoren terug als nostalgie, de monoloog van de narrateur, alomtegenwoordigheid van het verleden en het geëngageerd afkeuren van het politieke regime. Bovendien uit het auctoriaal discours forse kritiek op de Islam als godsdienst en het islamisme als politiek systeem. Op sociaal gebied weerspiegelt het werk van deze periode de multiculturele Franse samenleving, bestaande uit een nevenschikking van etniciteiten, talen en culturen zonder echte onderlinge interactie. De romans van Taraghi en Meskoob zijn typische voorbeelden van deze fase die zich nog verder zal ontwikkelen. Vanaf de jaren '90 zien we dan ook een meer geaccentueerde dialogische en polifonische dimensie in hun werk ontstaan. De narratieve tijd en ruimte vallen op hun plaats en de protagonist treedt in dialoog met de ander. Dit zien we bijvoorbeeld in het tweede deel van Meskoob's trilogie alsmede in de nouvelles van Chafiq. Tevens wordt de intrige naar Frankrijk verplaatst, zoals in *Adieu Ménilmontant* van Erfan. Er bestaat zodoende een parallellisme tussen het schrijven enerzijds en de sociale ontwikkeling richting het interculturalisme anderzijds, waarbij in de romans het mutisme en monologisme worden vervangen door communicatie en dialoog. De dialoog wordt het embleem van de integratie van de auteurs die sociale vooruitgang boeken, terwijl hun geschriften het proces van hybridisering inleiden. Toch blijven er nog wel ‘conflicten’ en misverstanden bestaan, die zich niet meer uiteten in een categoriale verwerping, maar in een poging tot uitwisseling.

Tenslotte leggen we in het derde deel de focus op het begrip ‘literair transculturalisme’, door middel van een grondige analyse van de romans. Dit begrip wordt vooral in het kader van de creativiteit en het intellectuele bewustzijn gedefinieerd. Wij poneren daarbij een driedeling van het Frans-Perzische transculturalisme.

Ten eerste het ‘kritische transculturalisme’, vaak van (auto)ironische aard, dat een nieuwe beschouwing schetst van het ‘zelf’ en de ‘ander’. De scherpzinnige, hybride blik distantieert zich op een luchtige manier van sociaal-culturele eigenaardigheden. Vervolgens bespreken we het ‘antagonistisch transculturalisme’, dat sociaal-culturele paradoxen naar voren brengt. Hier staan confrontaties en crises centraal. Zodoende dringen de auteurs door tot de kern van de antagonismen van de Islamitische traditie in verhouding tot de moderniteit. Ditmaal niet om zich politiek te verzetten, maar om de wortels en de impact van deze tegenstellingen op hun identiteit en hun geschiedenis te vinden. Tegelijkertijd resulteert dit in een opening naar antagonismen van meer universele orde. De laatste categorie is het ‘fusionele transculturalisme’. In dit kader overstijgen de romans het conflict en bereiken ze de harmonieuze vermenging van een vernieuwende verbeelding. Dit heeft als resultaat dat elementen van de twee culturen zich verenigen in een subtiele narratieve en linguïstische vorm. De klassieke poëzie, de miniatuur en andere typisch Perzische concepten vermengen zich met moderne, westerse uitdrukkingvormen zoals het stripverhaal, de detective of de postmoderne roman. De grenzen vervagen en bijzonderheden maken plaats voor een universele esthetiek. De Frans-Perzische literatuur vindt uiteindelijk haar essentie en autonomie ten opzichte van de vergankelijke contingenties van een land, een tijdperk.

Curriculum Vitae

Esfaindyar Daneshvar, né à Machhad (Iran) en 1974, quitte son pays natal à l'âge de dix ans pour rejoindre son père, alors réfugié, en France. Après un baccalauréat littéraire, il continue des études en philosophie (Paris XII). Passionné de graphisme et de cinéma, il acquiert ensuite une maîtrise en *Arts et Technologies d'Image* (Paris VIII).

En 2001, il quitte la France pour les Pays-Bas où il entame des études littéraires et accomplit un bachelor et un master *Franse Taal en Cultuur* (Université de Leyde) en 2005. Attiré par l'enseignement, Esfaindyar accomplit une formation professionnelle à l'*Instituut voor Lerarenopleidingen* d'Amsterdam et obtient son diplôme du premier degré. Après trois années de travail dans l'enseignement secondaire en Hollande, il parvient à décrocher une bourse de recherche (NWO, Mozaiek-programma) et entame son PhD à l'Université de Leyde en 2008.

Durant cette période, il continue à enseigner le français à l'Université de Leyde et à sa filiale *International Studies* à Den Haag. Il complète son expérience de l'enseignant à University College Roosevelt Academy (UCR) à Middelburg en 2012. Entre temps, il publie trois articles dans différentes revues : « Vestiges of the Iranian revolution in contemporary French-Persian literature » (FRAME, 2012) ; « Rire, un passeport pour fuir l'exil : Le récit d'un exil ironique » (RELIEF, 2012) et « Nostalgie, temps et espace dans *La maison de Shemiran* de Goli Taraghi » (NEOPHILOLOGUS, 2011).

Parallèlement à sa carrière professionnelle, durant plusieurs années, Esfaindyar a poursuivi ses activités artistiques en jouant dans plusieurs pièces de théâtre du Département de français, dirigées par Sjef Houppermans (la troupe Saint-Lazare). Il a eu ainsi l'occasion de créer des affiches, dessins, logos et vidéos dans le cadre des événements et de ses activités parauniversitaires (Cinéma Club, interviews, reportages).