



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

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. Auteure 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 irano-néerlandais 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 éparse 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 éparse 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 prérévolutionnaire 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 transfrontiéralité 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-naissance 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-Duverniet, 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.