



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

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

Édouard Glissant

1. Créateurs expatriés et le nouveau monde

1.1 Un tour d'horizon et les complexités

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 La notion de culture

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

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

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

1.3 Culture et écriture

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³⁸ Ibid., p.6.

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

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

1.4 Une évolution rapide de l'écriture

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Écoles, langues et cultures

2.1 La colonisation et la francophonie en Iran

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

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

²⁴² Le concept sera explicité plus loin.

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

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

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

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

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

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

²⁴⁴ Cf. Renan/ Gobineau.

²⁴⁵ Erfan, 2005, 10.

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



Figure 1 : Téhéran, fin 1940

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

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

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

2.3 La langue française des auteurs

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

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

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

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

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

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

²⁴⁷ Entretien privé, 8 janvier 2012, Paris.

²⁴⁸ Entretien privé.

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

2.4 La littérature, une voie de dialogue

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

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

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

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

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

3. Du métissage ou de l'hybridité

3.1 Hybridité, une vision évolutive

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

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

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

²⁵¹ Mata Barreiro, 2012, 67.

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

²⁵³ Moura, 2007, 168.

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

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

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

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

²⁵⁴ Budor et Geerts, 2004, 12.

²⁵⁵ Paterson, 1993, 44-47.

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

3.2 Les catégories hybrides franco-persanes

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

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

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

²⁵⁶ Vahabi, 2008, 202.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵⁷ Salwa, 2004.

²⁵⁸ Ibid., p.53.

²⁵⁹ Budor, 2004, 14-15.

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

3.3 L'hybridation et l'activité critique

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

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

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

²⁶⁰ Ibid., 1978, p.125-126.

²⁶¹ Cf.note 237.

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

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

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

3.4 La fin des « métarécits »²⁶² islamiques

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

²⁶² Dans le sens des théories postmodernes lyotardiennes.

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

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

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

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

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

²⁶⁴ Lyotard, 1979, 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶⁶ Ibid., p.38, 39, 40.

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

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

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

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

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

²⁶⁸ Ibid., p.93-94.

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

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

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

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

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

²⁷⁰ Ibid., 44-45.

²⁷¹ Erfan, 2000, 19.

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

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

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

3.5 De l'autobiographie à l'autofiction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷⁵ *Le Petit Robert*, 1972.

²⁷⁶ Lejeune, 1996, 26.

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

²⁷⁸ Doubrovsky, 1977 (Quatrième de couverture).

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

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

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

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

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

²⁷⁹ Genon, 2011.

²⁸⁰ Genon, 2013, 226.

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

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

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

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

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

²⁸³ Dušanić, 2013.

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

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

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

²⁸⁴ Entretien privé.

²⁸⁵ Ibid., 2006.

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

²⁸⁷ Derrida, 1996, 54.

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

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

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

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

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

²⁸⁸ Paterson, 2009, 15.

3.6 Hybridation socioculturelle et littéraire

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

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

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

²⁹⁰ Schnapper, 1991, 32-52.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹⁹ Kamrane, 2003, 90.

³⁰⁰ Kamrane & Tellier, 2007, 220.

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

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

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

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

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

³⁰² Erfan, 2000, 15.

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

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

3.7 De la multiculturalité à la postmodernité

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

Cette période de remise en question des normes occidentales correspond

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

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

³⁰⁶ Lyotard, 1979, 7.

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

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

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

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

³⁰⁸ Paterson, 2009, 11.

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

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

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

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

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

³¹¹ Hannoun, 2004, 31.

³¹² Constant, 2000.

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

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

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

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

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

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

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

³¹⁵ Entretien privé.

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

³¹⁷ Paterson, 2009, 13-15.

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

4. Interculturalisme et représentation littéraire

4.1 Un dialogue socioculturel malaisé

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³²¹ Ibid., p.15.

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

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

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

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

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

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

³²³ Ibid., p.96.

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

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

4.3 Le langage et la représentation

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

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

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

³²⁵ Balay, 1998, 178.

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

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

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

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

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

³²⁷ Taraghi, 2003, 178.

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

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

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

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

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

³²⁸ Dufay, 2008.

³²⁹ LEMONDE.fr, 2008.

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

³³¹ Rahimi, 2008, 20-21.

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

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

5. L'interculturalisme des œuvres, des personnages

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

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

³³² Tajadod, 2007, 18.

³³³ Ibid., p.85.

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

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

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

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

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

³³⁵ Ghassemi, 2001, 84.

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

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

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

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

³³⁶ Ibid., 2005, p.138.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³⁷ Ibid., p.143.

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

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

5.1 Espaces et lieux interculturels

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

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

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

³³⁸ Ibid., p.144.

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

³⁴⁰ Ibid., p.11.

³⁴¹ Ibid., p.27.

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

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

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

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

³⁴² Ibid., p.8.

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

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

³⁴⁵ Ibid., p.9.

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

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

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

³⁴⁶ Ibid., p.11.

³⁴⁷ Vahabi, 2008, 181.

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

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

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

5.2 Liens et conflits de l'interculturalisme

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

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

³⁴⁸ Ibid., p.113.

³⁴⁹ Ibid., p.112.

³⁵⁰ Ibid., p.56.

thématique du deuil comme processus transitoire vers l'interculturalisme.

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

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

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

³⁵¹ Ibid., p.182.

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

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

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

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

³⁵² Ibid., p.189.

³⁵³ Robert Bresson, *Pickpocket*, 1959.

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

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

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

³⁵⁴ Ibid., p.189.

³⁵⁵ Ibid., p.193.

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

5.3 Conflits identitaires des personnages

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

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

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

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

³⁵⁶ Ibid., p.11.

³⁵⁷ Ibid., p.13.

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

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

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

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

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

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

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

³⁵⁸ Ibid., p.116.

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

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

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

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

5.4 Le « Jardin » d'autrui

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

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

³⁶⁰ Ibid., p.118.

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

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

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

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

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

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

³⁶² Ibid., p.65.

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

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

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

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

3/ Le jardin comme vision paradigmatique du paradis.

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

4/ Le jardin comme l'espace interculturel.

5.4.1 Une construction de l'esprit

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

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

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

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

³⁶³ Ibid., p.67.

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

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

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

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

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



Figure 2

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

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

F.O. – Le jardin est seul nuit et jour, car délaissé et oublié dans mon passé, dans une des étapes du chemin parcouru, déjà éloigné par le cours des ans.

S.M. – De ce point de vue, le jardin est toujours loin de nous. Il est en nous, mais il est loin de nous, hors de notre portée. Il fleurit au printemps et lorsque notre automne arrive le temps du jardin est déjà révolu.

Le dialogue continue sur le thème du jardin qui évolue, change et dont le sens subit des contorsions. En effet, cette métaphore polymorphe revêt la parure poétique et nostalgique, comme le symbole du monde intérieur « dans l'âme », du « passé », de « l'enfance » et du temps « éloigné par le cours des ans », et même de

³⁶⁴ Ibid., p.68.

³⁶⁵ Voir note 215.

³⁶⁶ Exemple de miniature persane clichée (trouvée sur le net, site Persian arts, <<http://fr.pinterest.com/pin/271412315016407347/>>).

la vie qui passe (différentes saisons sont comparées). Or, on pressent un discours moins poétique et plus analytique de la part du protagoniste S.M. En effet, à la réplique de son ami qui affirme : « Le problème est que l'on ne se souvient du printemps que lorsqu'il est passé », il répond :

La raison en est simple : pendant les jeunes années, le jardin est en train de se construire, de fleurir. Il est dans le corps, là où la conscience n'a pas de place. Le jardin fait pousser ses racines dans l'âme, lorsque le corps commence à se détériorer. La conscience survient lorsque le jardin a déjà disparu. Il ne reste dans la mémoire que la conscience du jardin, son souvenir.³⁶⁷



Figure 3

Il donne une analyse psychologique, rationnelle et finalement construite sur une vision moderne du raisonnement : le jardin serait avant tout une *construction* de l'esprit, une représentation liée à la situation spatio-temporelle de l'être (figure 3)³⁶⁸. Car, la conscience existe surtout en situation. S.M. continue dans son raisonnement déconstructif du concept, en soulignant qu'au fond même les métaphores des saisons liées au jardin ne sont pas valides et font partie de cette représentation (poético-mystique) de l'esprit iranien. Car le temps de vie n'est pas cyclique comme les saisons, mais irréversible : « S.M.- Je veux dire que la jeunesse est comme le printemps, lorsqu'il s'en va, il ne revient pas. Notre vie ne se déroule pas par cycle de saisons renouvelables et lorsqu'on se rend compte que le printemps ne revient pas, on cherche à le construire dans son imagination. »

Ensuite, le dialogue évolue en dévoilant une autre dimension du jardin comme construction de l'esprit et de l'imaginaire collectif iranien, en lien avec son espace de vie. L'imagerie et l'imaginaire sont toujours une réaction à un manque, face à un idéal inexistant. L'idéal lui-même est concrètement lié à une situation matérielle et concrète qui est par exemple le fait de subir « la sécheresse » dans un pays montagneux et désertique : « Dans un milieu où la nature est riche, avec des fleurs, des couleurs, de l'eau, personne ne se préoccupe de jardin. Le jardin est la nature façonnée, l'image d'une nature désirée que l'on aimerait construire quelque

³⁶⁷ Ibid., p.72.

³⁶⁸ Miniature du jardin trouvée sur internet (weblog : <<http://mirzaghalamdoon.blogfa.com/post/27>>).

part dans un coin de la terre. »³⁶⁹ Le narrateur explique que si le jardin est la vie et la perception du temps chez les Iraniens, sa représentation dans l'imaginaire est liée à des croyances collectives. Le dialogue creuse pour ainsi dire les racines des imageries qui se transforment avec le temps en concepts culturels, forgent notre vision du monde, sans que l'on sache le pourquoi ni les raisons. S.M. percute sur chaque mot que son partenaire de dialogue prononce, pour le préciser davantage et en relever le sens.

Ainsi, lorsque F.O., parlant de ses souvenirs, dit qu'on les traîne « comme une ombre qui nous poursuit », S.M rétorque : « Elle ne nous poursuit pas, car elle est en nous, intrinsèque et lumineuse », et pousse son interlocuteur à une analyse plus poussée et philosophiquement socratique en demandant : « Pourquoi, d'après toi, selon notre croyance, la dernière demeure des justes se trouve être un jardin, le jardin du paradis, et rien d'autre ? » Il introduit ainsi, dans l'évolution logique de son analyse, par étape, le concept clé poético-mystique du « Paradis », comme élément fort de cette vision et de cette construction.

Ensuite, il relève l'intrusion de cette notion dans l'art (la nature, symbole du jardin, orne de manière omniprésente les miniatures). La miniature et le paradis, deux domaines aussi anciens que constitutifs de la « culture » iranienne. En fait, l'un détermine la dimension visuelle de la culture, et l'autre la dimension verbale reliée au discours et à la poésie. Ces deux domaines se complètent naturellement. L'impact considérable de cette association forme la vision du monde socioculturelle de tout un peuple. F.O. confirme l'idée de la croyance au Paradis comme lieu de l'idéal, dans son incarnation du jardin créée par le plus grand roi de la mythologie persane Jamshid³⁷⁰. Or, S.M. remonte dans le temps en donnant l'exemple des miniaturistes et des scènes mythologiques connues (exprimées très couramment en Iran à travers les poèmes du *Livre des rois* dans la tradition populaire et orale, et sa narration spectaculaire et traditionnelle de *Pardeh-khani* ou *Naqqali*³⁷¹) où, selon le narrateur³⁷² « Même dans les scènes de combat quand Rostam et Sohrab s'agrippent dans une lutte fatale pour mettre l'autre à terre, il y a plusieurs rangées de pins et de peupliers qui les encerclent, eux et leur chevaux, à leur tour père et fils, qui se cabrent, hostiles l'un contre l'autre avec tout le poids de leur armure. »³⁷³

En fait, le narrateur parvient à souligner le fait que l'idée du jardin en tant que Paradis, et le vrai lieu que l'homme pourrait atteindre dans la pensée iranienne, occulte effectivement toute vérité terrestre de violence (symbolisée par la scène de combat filicide). Cette idée paradigmatique influence donc les actes des Iraniens. L'individu peut agir et prendre des décisions en lien direct avec ses croyances et ses convictions, sans pour autant avoir une idée claire de leurs sources (ou en

³⁶⁹ Ibid., p.73.

³⁷⁰ Personnage d'un roi mythologique traité par Ferdowsi dans le *Livre des Rois*.

³⁷¹ Tradition ancienne de la narration orale de la mythologie persane, basée sur l'œuvre épique du *Livre des Rois*. On reviendra sur cet art dans la troisième partie de notre recherche.

³⁷² Meskoob fut un spécialiste de la mythologie et du *Shâh Nâme*, auquel il a consacré plusieurs études et des essais littéraires.

³⁷³ Ibid., p.74.

abuser pour manipuler les autres par exemple dans le cadre politique). Aussi, S.M. ajoute : « [...] je veux dire que l'idée du jardin, profondément ancrée dans leur inconscient, influençait tout ce qu'ils représentaient. De la même manière que l'idée de l'au-delà influence les actes d'un homme croyant, même lorsqu'il n'y pense pas. »

L'idée de l'impact inconscient des paradigmes et des imageries est une déconstruction moderniste dans l'approche créative et critique de l'auteur. Le concept du jardin se lie à celui du paradis, lui-même lié à l'idéal qui renvoie à son tour à celui de « l'au-delà », c'est-à-dire au fond une notion bien éloignée de sa source en apparence qui peut subir très aisément d'autres distorsions ou manipulations idéologiques, politiques ou théologiques. En fait, cet enchaînement des idées vide en quelque sorte le concept de son sens premier et en fait un « réceptacle » prêt à recevoir d'autres contenus. On comprend alors la structure critique moderne que Meskoob tente d'appliquer à sa propre culture traditionnelle. Il déconstruit son mécanisme fonctionnel pour démontrer son impact sur l'esprit de l'individu. Ce dernier étant inconsciemment imprégné par des automatismes comportementaux et des immédiatetés des perceptions, sans qu'il puisse en prendre une distance réflexive.

5.4.2 Un paradigme culturel

Meskoob va encore plus loin dans sa logique analytique en élargissant le champ de l'impact de l'idée du « jardin intérieur », comme forme de représentation culturelle liée aux paramètres de la culture iranienne, à toute une série d'autres éléments et objets idéalisés dans le même processus de sublimation. De la sorte, « maisons », « géométrie », les formes et les couleurs, « courbes », « oiseaux », « dessins du tapis », instruments de musique³⁷⁴ participent à cette vision du monde qui, comme un tourbillon, entraîne la transformation de tout sur son passage. La conception esthétique même prend sa source dans cette forme d'idéalisation (sur le modèle religieux du paradis) sans réelle conscience.

Cette vision est justifiée par la distance qu'elle prend par rapport à la nature comme modèle réel (du jardin par exemple). L'au-delà devient, dans cette conception idéalisante néoplatonicienne, le haut lieu de la vérité. Le matériel de la vie sur terre se vide pour ainsi dire de tout sens dans la conception métaphysique iranienne (rappelons ici son lien avec l'islam comme religion et la conception poético-mystique de Sohrawardi). À propos d'une miniature représentant deux figures mythiques amoureuses (Hoday et Hodayoun), à l'instar de Roméo et Juliette, F.O et S.M. s'étonnent de l'absence totale d'émotion dans leurs attitudes et dans les visages peints par l'artiste. Ce dernier affirme : « De vrais somnambules. J'ai même tendance à dire qu'ils représentent des figures métaphoriques. Le monde de la vérité est, pour eux, situé ailleurs. Un monde dont ils sont issus, mais si leur âme est ici, ses racines se nourrissent et grandissent là-bas. »³⁷⁵ Les deux amis

³⁷⁴ Ibid., p.77.

³⁷⁵ Ibid., p.81.

remarquent également le caractère homogène des représentations de figures humaines qui sont « identiques, les yeux bridés et de type mongol »³⁷⁶ (selon F.O ce sont des codes représentatifs dans différentes périodes historiques). F.O ajoute que « les personnages de la miniature n'ont pas d'individualité » ; or, S.M. fait remarquer qu'il en est de même de la représentation des Imams des icônes iraniennes. « C'est le caractère sacré de leur être qui rend les saints ressemblants. Face à l'éternité et à la transcendance divine de l'âme, la réalité physique du corps condamné à l'anéantissement perd de son importance », souligne-t-il.

Le caractère sacré que l'on retrouve dans la religion influence la représentation esthétique et conceptuelle du monde. Dans une vision traditionnelle et religieuse, l'individu n'existe pas, puisque l'individu(alisme) est un phénomène de la modernité et par conséquent sa représentation est également indifférenciée, homogène ou inexistante (ou très problématique comme celle du Prophète ou d'autres imams). L'idée de désacralisation et du sécularisme devient indirectement centrale dans ce débat lié à la créativité, car elle établit des liens avec la modernité de la pensée. C'est la clé de voûte, faisant au fond l'objet de la quête des intellectuels iraniens depuis la Constitution. En effet, on saisit mieux l'importance de la désacralisation (acte moderne en soi) qui peut se faire par la déconstruction (par le dialogue ou le dialogisme) et la compréhension du mécanisme interne de l'idéalisation.

La déconstruction démystifie ainsi le processus et annihile la formation et l'impact des motifs constituant les « métarécits » religieux tels que : le jardin, le paradis ou le sens de l'idéal. De la sorte, de tels concepts (qui avec le temps se sont progressivement « vidés » de leurs sens initiaux pour les individus et le peuple) peuvent être réinvestis dans un cadre nouveau de la créativité originale. Il semble que dans ce sens, ce serait aussi une nouvelle manière de reconnaître le caractère esthétique des concepts culturels et de les maîtriser en tant que *créateur* de culture, et non celui qui subirait la culture dans le cadre des croyances. Le créateur devient ainsi maître de sa création, en puisant ses inspirations dans univers l'infini de l'art.

5.4.3 Exilé du jardin

Le cadre du dialogue est en France, à Paris. C'est également le lieu de l'exil des deux protagonistes. Le dialogue se fait donc sur les paradigmes culturels iraniens mais depuis la France. Il y a donc cette distance qui joue un rôle spatial important dans la mise en perspective de la pensée des deux amis. Le titre de « Dialogue dans le jardin » souligne aussi le lieu où (à propos duquel) le dialogue se passe. Mais quel est vraiment ce lieu et où se trouve-t-il ?

Si le « jardin » est le reflet du monde intérieur et du psychisme, il représente également le « lieu » où les protagonistes regardent leur culture, se regardent. Le narrateur fait remarquer à son ami que les descriptions qu'il lui fait de son jardin

³⁷⁶ La miniature est probablement influencée par des normes de l'école de Herat (1450-1536).

intérieur sont en décalage par rapport aux images de ces tableaux. F.O. répond : « [...] mon jardin est calciné, tout en gardant son rêve de verdure [...] » Or, on sait que selon les étapes évolutives de l'exil, Meskoob n'est plus dans la phase nostalgico-mélancolique mais il l'a bien connue. Il voit par contre que son ami se trouve encore dans cette « phase » puisqu'il y a une dualité (psychiquement prononcée dans la période du multiculturalisme) entre son discours et sa vision projetée sur les toiles. Une dichotomie symbolisée par la séparation du « corps » (dans le discours très charnel du peintre à propos de sa vision du jardin, évoquant les termes de « désir », « couleur », « beauté », « l'étreinte ») et de « l'âme » (eu égard à sa vision intérieure et psychique souffrante). Il lui répond toujours dans ce langage métaphorique : « Le rêve équivoque d'une graine qui continue à se démener pour percer la terre et émerger. »³⁷⁷ On retrouve aussi d'autres signes prouvant la forte nostalgie du peintre, comme le passéisme et les états d'âme chez Taraghi. S.M., dit à propos des paysages du jardin :

Ils se remplissent en revanche de la mémoire du temps, de ce passé invincible qui ne lâche pas et continue à hanter le présent. Un présent insaisissable qui distrait dans la lumière. [...] Le jardin est le refuge de ton enfance qui s'est dissipé, ne laissant derrière lui qu'un vague souvenir. Tu es le peintre de ce souvenir du passé. [...] L'espace nostalgique et halluciné de tes jardins est le fruit d'une symbiose entre le temps et la lumière.³⁷⁸

La séparation du *corps* et de l'*âme* a deux versants : d'un côté, il représente cet état « schizophrénique » attribué communément aux exilés dont l'identité commence à subir une fragmentation (les exemples flagrants sont la narratrice de Taraghi, et de façon humoristique celle de Tajadod), et que l'on retrouve chez F.O. De l'autre côté, il renvoie à une conception culturelle traditionnelle et collective. L'image d'une identité fragmentée est comparée aux peintures modernes. L'exil aussi s'offre comme cet espace de fragmentation :

S.M. – Et le jardin, en tant que le refuge de notre corps, aussi bien dans la nature que dans la société, est effrité et ruiné.

F.O. – En plus, nous avons échoué dans les "ruines effritées" des autres. Le jardin de mon corps est comme ces tableaux où on voit des membres humains déformés, laids et morcelés, peints dans des couleurs violentes, ternes et repoussantes. C'est très courant dans la peinture de notre siècle. Aucune trace de la jolie esthétique classique, pourtant nous sommes plus proches de la vérité.

S.M. – Comme dans le cas de *Guernica*... Les bombes pleuvent et les fuyards sont déchiquetés dans le noir. Tout paraît en lambeaux, indépendants et dispersés, sans rapport apparent les uns avec les autres, mais en réalité...³⁷⁹

On constate que finalement le dialogue, qui commence avec un concept profondément iranien, évolue pendant l'exil et parvient à rejoindre celui de l'identité fragmentaire et postmoderne occidentale. Dans ce sens, on peut dire

³⁷⁷ Ibid., p.89.

³⁷⁸ Ibid., p.98-99-100.

³⁷⁹ Ibid., p.104.

qu'une possibilité de dialogue interculturel est favorisée dans l'esprit des protagonistes. Les limites des symboles du jardin sont ici repoussées à l'extrême pour s'incarner dans le concept du « corps ». Le pari serait de pouvoir réunir « le corps » et « l'âme » dans l'espace de la société pluriculturelle et postmoderne. Le peintre dit : « Un peintre dont l'âme réside dans un jardin plus épanoui que le jardin de son corps et dont l'imaginaire est plus heureux que le monde réel est un individu candide, qui aime bien s'induire en erreur. Quant à moi, mon jardin imaginaire se trouve ici même, dans le jardin du corps et non dans celui de l'âme. »³⁸⁰ Le passage de l'âme au corps, et leur séparation consciente ici évoquée, est un changement remarquable et essentiel par rapport à l'ancienne tradition poétique persane où le mot *jân* exprime à lui seul les deux concepts. Dans un entretien radiodiffusé, Rahimi parle de l'ambiguïté et de la dualité de ce terme persan dont les grands poètes ont « abusé » par la fréquence de son emploi : « Alors on voit que chez les grand poètes mystiques, quand ils parlent du corps, on ne sait pas s'ils parlent de l'âme ou du corps », dit l'auteur³⁸¹.

C'est donc le signe d'un degré de spiritualité qui s'incarne dans un paramètre temporel (on retrouve là encore un paradigme rappelant également l'incarnation et le caractère symbiotique de la prophétie et de l'ésotérisme rassemblé dans la personne de l'Imâm en islam chiite). La réflexion sur la dichotomie de l'âme et du corps (à travers la métaphore du jardin) exprime l'idée de l'évolution moderne de la pensée vers l'acceptation mentale de la réalité effective de l'exil, traduite par l'espace matériel (du corps), en contraste avec celle de la tradition mystico-religieuse du mysticisme et l'ésotérisme religieux (le *non-ou*, ou le « Paradis perdu »)³⁸²

Cette acceptation de « moi » et ses conditions sur terre, comme symbole d'empirisme et de la vie terrestre concrète, se posent et s'opposent face aux conceptions véhiculées par l'image du « jardin » comme lieu idéal et paradisiaque de l'être parfait, dans l'espace imaginaire et mental de l'au-delà. La pensée hybride du protagoniste S.M. oppose cette conception de l'idéal inatteignable aux paradigmes de la modernité : c'est-à-dire l'idée d'un retour au rationnel, à l'empirisme. C'est aussi le signe que l'exilé accepte enfin sa condition et peut faire le deuil du passé (idéalisé à l'image du jardin perdu), en même temps que l'écrivain accepte l'espace physique de l'exil. C'est en quelque sorte l'âme du banni (en errance dans le monde des esprits et des idéaux) réintégrant son « corps » dans l'espace réel. Selon Karimi-Hakkak, Meskoob nous renvoie « au cœur de nos histoires culturelles ». Il conjugue la notion de l'illusion et du paradis, ainsi « l'image du paradis se transforme, dans notre imaginaire, en un éternel mirage ». En d'autres termes, si le « jardin » en tant que symbole du paradis imaginaire est une construction intellectuelle et affective, alors il pourrait également s'incarner sur

³⁸⁰ Ibid., p.87.

³⁸¹ *Les matins de France Culture*, Une émission proposée par Ali Baddou. Réalisation : Dany Journo, Mercredi 17 septembre 2008.

³⁸² « Allusion à l'expression "le pays du non-ou", concept mystique de Sohrawardi (XIIe siècle) "huitième climat" ou *mundus imaginalis*. » (Note de l'auteur, Ibid., p.93).

cette terre « déserte » (en opposition au Paradis comme son monde à soi, le « désert » représente le lieu de l'exil, méconnu et aride). Et la terre représente non pas un idéal inaccessible, mais l'espace de vie et de partage réel.

5.4.4 Un jardin pluriculturel

La reconsidération de certains concepts figés crée un recul et une réflexion nouvelle par rapport à leur sens. La perspective de la création joue un rôle central dans la formation de la culture ; et l'espace de l'exil à son tour propulse l'auteur dans d'autres espaces (« jardins ») culturels (le pluriculturalisme) comme l'affirme S.M. : « Nous parlions de ceux qui, un jour, sans le vouloir, s'étaient retrouvés dans le jardin d'autrui. »

La question c'est de faire le choix ou pas de rentrer dans le jardin d'autrui. Si oui, par quel moyen ? C'est en effet grâce à la peinture que le dialogue émerge et invite autrui dans son propre « jardin ». Or, l'acte de l'écriture, tout comme la peinture, représente l'espace créatif et par essence communicationnel. Il crée le dialogisme en son sein qui est une autre manière d'inviter le lecteur au dialogue. Le thème débouche peu à peu sur une vision interculturelle où la réflexion de l'exilé entrevoit la voie de l'hybridité :

S.M. – L'amour, la révolution, la mort et peut-être beaucoup d'autres choses ont jeté loin de son jardin, à l'autre bout de la planète, cet "homme de la brousse". Il y est devenu ouvrier ou poseur de carrelage, passant sa journée dans la nostalgie des montagnes et de la brousse, et sa nuit, dans l'effroi du cauchemar de cette même nostalgie diurne [...] Il ne s'agit pas uniquement d'apprendre la langue, car même en connaissant la langue tu continues à penser dans ta propre langue alors que tu t'exprimes dans une autre. Ta langue ne correspond pas à ton esprit.

F.O. – Oui, mais je ne comprends pas pourquoi on ne peut pas sortir de son jardin enclos, faire tomber les murs et faire un détour par le jardin d'autrui. Ne serait-il pas plus vert et plus printanier que le nôtre ? Pourquoi doit-on se terrer dans un coin de sa cage ? Ne dit-on pas que "Terre et océans sont vastes et les hommes multiples" ?

S.M. – Évidemment l'être humain a l'habitude d'aller se pavaner dans le jardin d'autrui [...] La question est de savoir si l'arbrisseau peut prendre dans un terreau étranger ou non ?

F.O. – Il s'agirait là d'une nouvelle identité et non d'une simple visite du jardin d'autrui.

S.M. – [...] Il arrive souvent qu'on appartienne à deux mondes et que l'on perde les deux [...] l'homme essaie de préserver dans sa mémoire non seulement son ancien lieu ou pays, mais aussi de s'en construire un nouveau.³⁸³

Dans le dialogue interculturel, l'identité n'est pas encore métissée mais elle se prépare et se projette dans cette voie à venir. Elle reconnaît le danger de « mort » qui la guette et qui brûle son « jardin » de l'intérieur, le jardin « florissant » et « printanier » du passé (l'enfance au pays natal). S.M. : « Quelque chose en toi est mort et enseveli sous cette pierre tombale. » F.O. : « Ces esquisses, cet espace nu, vide et même maussade, sont nouveaux pour moi-même. Il y a quelques années,

³⁸³ Ibid., p.117-130.

mes jardins sentaient le printemps. Je parle de mes travaux passés. »³⁸⁴ Meskoob a déjà une vision interculturelle et mène le dialogue, toujours en lien avec les peintures calcinées ; pour en quelque sorte « orienter » son ami prisonnier de la phase multiculturelle, il lui dit : « De toute manière, si tu veux rester, tu dois prendre soin de ton jardin, le débarrasser de ses feuilles sèches, arroser ses racines parfois invisibles. [...] »³⁸⁵

C'est avec le dialogue entre deux protagonistes, sur le thème du jardin, que l'auteur construit une dialectique (socratique) moderne, introspective et spéculative sur les limites des paradigmes d'une culture donnée. Ce dialogue aboutit enfin à une interrogation sur l'identité fractionnée de l'exilé en voie de reconstruction, et la possibilité d'un nouveau dialogue avec autrui et l'autre culture dans un espace/temps nouveau. Il s'agit en réalité d'une invitation à l'interculturalisme qui demande avant tout une mise en question et connaissance de la culture propre. En d'autres termes, le point de contact entre deux cultures données est toujours un « choc » conceptuel et émotionnel. La voie qui ouvre à la possibilité d'un dialogue interculturel passe avant tout par cet espace de réflexion critique et dialogique construit par des acteurs issus de la même culture ; être capable de dialoguer, c'est sortir de soi, de son « jardin » pour pénétrer celui de l'autre. Le « jardin », ce « lieu naturel » selon l'expression aristotélicienne et dans la tradition poético-mystique iranienne, est cet espace idéalisé où l'exilé tente de reconstituer un nouveau sens à sa vie. Errant d'abord comme Ulysse, l'auteur confère cependant progressivement un sens nouveau à cet « idéal ». Cette reconstruction est reflétée à travers le métissage et l'hybridité de ses créations, expression du monde et de la situation contemporaine, (post)moderne et interculturelle. Reste à savoir « si l'arbrisseau peut prendre dans un terreau étranger ou non ? », ainsi que s'interroge le personnage de Meskoob.

Dans le cas des auteurs qui progressent dans différentes étapes socio-culturelles et créatives, l'espace nouveau sera nécessairement hybride et transculturel ; un lieu concret de partage avec autrui et sa culture. Car le transculturalisme est également synonyme de transmission, mais faut-il encore d'abord « cultiver son jardin », comme concluait l'auteur de *Candide*, c'est-à-dire connaître sa propre culture.

³⁸⁴ Ibid., p.127.

³⁸⁵ Ibid., p.130.