



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 III : Le transculturalisme littéraire

*Voilà longtemps que nous avons perdu le paradis,  
et le paradis nouveau dont nous rêvons, ou que nous  
voulons édifier, ne se trouvera pas sur l'équateur  
ni au bord des mers chaudes d'Orient : il est  
en nous et dans notre avenir d'hommes du Nord.*

*Herman Hesse*

### 1. La perspective *transculturelle*

#### 1.1 Une terminologie sans idéologie

Dans notre perspective analytique, le transculturalisme exprime surtout le *dynamisme* du regard métissé et de la pensée créatrice des auteurs. Des créateurs qui, s'inspirant de l'interpénétration continue des deux cultures qu'ils connaissent au sein de la société moderne, parviennent à faire la transmission des paradigmes culturels (a priori différents et souvent antagonistes). C'est donc d'abord le statut personnel de l'auteur qui est en jeu (en tant qu'intellectuel et « passeur de culture »<sup>386</sup>), mais ensuite grâce aux œuvres et leur réception par le public français (ou mondial dans certains cas), une ouverture et un nouvel « espace » sont créés pour transférer des paradigmes interculturels assimilés<sup>387</sup>.

Le métissage relevé implique chez les auteurs franco-persans le dynamisme d'une pensée critique et consciente d'elle-même qui se reconsidère dans le dialogisme et l'introspection. La pensée du métissage consciente de sa propre évolution – théorique et créative – tend précisément vers le transculturalisme identitaire et artistique (dans la dimension autofictionnelle). Par définition, le transculturalisme ne peut représenter un système renfermé sur soi. Il s'offre au contraire comme seule possibilité pour dépasser les antagonismes interculturels au niveau individuel et en lien avec la société. Sans oublier que le transculturalisme littéraire exprime au fond une dimension plutôt utopique de la réalité. Dans ce sens, elle dépasse la réalité en tant que désir d'une réalité différente. Pour ce faire, les auteurs utilisent des techniques spécifiques à cet effet, parmi lesquelles on peut compter la légèreté du rire que nous aborderons dans le cadre du transculturalisme *critique*. Puis, plus particulièrement nous verrons comment le transculturalisme *antagonique* exprime des conflits culturels internes dans sa confrontation avec les paradigmes culturels occidentaux. Enfin, il s'agit également d'observer l'agencement des convergences des paradigmes culturels franco-persans à travers le transculturalisme *fusionnel*.

L'ordre choisi suit en effet une logique interne en lien avec la distance et

---

<sup>386</sup> Gruzinski, 2001.

<sup>387</sup> Des intellectuels venus d'ailleurs ouvrent le dialogue interculturel. « [...] il nous est permis de suggérer aujourd'hui que les histoires transnationales des migrants, des colonisés ou des réfugiés politiques – ces situations limites, aux frontières et aux lisières – pourraient être le terrain de la littérature mondiale » (Bhabha, 2007, 45).

l'évolution du regard des auteurs exilés, et leur position critique qui se forge au contact de la culture française (l'humour et l'ironie en sont les pivots). Ensuite, l'expression transculturelle aborde le cœur même des paradigmes socioculturels iraniens afin de dépister ses antagonismes internes, dans le but de mieux se connaître soi, comme élément d'un ensemble (le peuple) faisant son Histoire. Mais aussi grâce à cette vision et cette approche des antagonismes, l'écriture forge la transculturalité puisqu'elle ne cesse de pousser ses limites créatives et techniques de la narration. Ce processus continue ainsi à se développer dans la combinaison des paramètres socioculturels et techniques, en rendant pleinement compte des apports des deux cultures.

Le concept du transculturalisme signifie dans le cadre de notre recherche, une situation culturelle, psychologique, ainsi qu'une évolution de la technique littéraire outrepassant les formes conflictuelles et stériles de juxtaposition ou de coexistence du multiculturalisme et de l'interculturalisme (qui est cependant une première étape vers l'échange culturel et l'expression transculturelle). Afin de mieux expliciter cela, nous nous référons aux théories et débats des années 1990, à la métaphore du « design du réseau » (Netzwerk-Design) du philosophe Wolfgang Welsch<sup>388</sup>, reprise par Dagmar Reichardt<sup>389</sup>. Celle-ci introduit l'idée d'un réseau qui s'oppose à celle des « îlots » (chez Johann Gottfried Herder) où chaque culture est repliée sur elle-même et où il n'y a pas de « nouvelles relations » ni « d'échanges culturels »<sup>390</sup>. Dans le cadre de la pratique littéraire discursive, le transculturalisme exprime alors l'idée d'une synthèse et d'une connexion entre éléments disparates afin de créer un sens nouveau, une vision créative nouvelle. Du point de vue social, le transculturalisme manifeste une prise de conscience sur l'état du multiculturalisme et ses obstacles ainsi que des conflits de l'interculturalisme chez les auteurs franco-iraniens.

Le transculturalisme des œuvres littéraires réside dans le métissage maîtrisé et conscient des paradigmes socioculturels. Cette « conscience » est reflétée par le « discours » qui donne corps aux métaphores, symboles, langue et langage employés dans l'œuvre. Elle n'est donc pas revendiquée comme système ou mouvement engagé mais avant tout comme une « voix » d'exil franco-iranienne qui se libère de sa condition. L'impact des paradigmes socioculturels occidentaux (principalement la démocratie, la laïcité et la modernité) fonde également la base de leur « discours ». Il y a là une orchestration pluriculturelle et plurilinguiste qui se met en place, et qui du point de vue de l'harmonie peut être foncièrement comparée à la « musique du monde » (*Weltmusik* ou la *world music*)<sup>391</sup>. C'est-à-

---

<sup>388</sup> « Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called transcultural in so far as it passes through classical cultural boundaries. Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations » (Welsch, 1999, 197).

<sup>389</sup> Reichardt, 2011.

<sup>390</sup> Ibid., p.5.

<sup>391</sup> Selon la définition donnée par Carl Rahkonen (Indiana University of Pennsylvania): « *World Music* is the currently popular alternative for terms such as *primitive*, *non-Western*, *ethnic* and *folk* music. *World music can* be traditional (folk), popular or even “classical” art music, but *it*

dire que la « polyphonie » littéraire bakhtinienne et le pluriculturalisme rejoignent plus délibérément les procédés de ce domaine musical, lui-même étant un phénomène contemporain transnational. La multipolarité et le transnationalisme représentent d'autres facettes du transculturalisme créatif qui exposent également des identités fragmentées mais plus universelles.

À l'image de la « musique du monde », la littérature franco-persane crée le métissage de ces propres paramètres spécifiques avec ceux de la modernité en France. La dimension déterminante du transculturalisme littéraire réside dans le fait que, malgré l'agencement synthétisant des éléments culturels ou émotionnels au sein de l'œuvre, le lecteur parvient à comprendre tout de même les spécificités culturelles. C'est-à-dire que l'œuvre relève effectivement d'un mélange qui ne se fait pas au détriment ethnocentrique des paradigmes d'une culture par rapport à l'autre, mais dans le libre choix d'une polyphonie visant avant tout l'harmonie artistique de l'œuvre. Exactement comme les éléments sonores des instruments de musique dans un ensemble musical créé. Par conséquent, la nature de l'œuvre coïncide nécessairement avec la vision transculturelle et avec la position identitaire de son créateur dans la société.

Il y a pourtant, au niveau de l'expression persane et de la traduction du persan en français, des difficultés auxquelles certains auteurs sont confrontés. Cependant, dans le cadre de la relation linguistique du persan et du français, on ne peut parler de la « glottophagie » qui désigne une domination linguistique dans le contexte du colonialisme et le rapport dominant/dominé<sup>392</sup>. Or, les Iraniens qui n'ont pas eu l'expérience d'une telle situation ont cependant vécu, dès la révolution de 1979, une vigoureuse islamisation de la société et une survalorisation de la culture islamique et des termes et idiomes arabes (langue du Coran) à tous les niveaux. De la sorte et parallèlement à cela, le régime islamique n'a cessé de développer son propre langage et son lexique islamique pour servir la propagande, la manipulation et l'oppression. Des expressions courantes en arabe s'infiltrèrent donc progressivement au sein de la société en pénétrant la langue véhiculaire et les esprits. Pourtant, la population, qui idéologiquement résiste et cherche à redéfinir son identité nationale, s'oppose de plus en plus à la politique, en abordant le domaine linguistique (ainsi, des néologismes purement persans sont proposés pour des objets de la vie quotidienne)<sup>393</sup>.

Des réactions parfois vigoureusement teintées de nationalisme véhiculent des discours anti-arabisants. Il y a ainsi un combat politique qui se reflète à travers le domaine de la linguistique entre la gouvernance islamique et les opposants. En réalité, on ne peut pas vraiment parler d'une situation de « glottophagie », à

---

*must have ethnic or foreign elements.* ».

<sup>392</sup> Cf. Calvet, 1974.

<sup>393</sup> « Depuis la Révolution islamique, deux institutions ont pris en charge la valorisation de la langue persane et d'une langue scientifique nationale : le Centre de Publication Universitaire, qui supervise la traduction des textes didactiques et la publication des revues scientifiques dans des domaines tels que la physique, les mathématiques et la linguistique, et l'Académie de la Langue Persane, dont l'une des activités consiste en la création de néologismes. » (Sadaghiân, *La revue de Téhéran*, 2008).

proprement parler, de l'arabe versus le persan car la langue arabe s'est depuis des siècles intégrée et métissée avec le persan, bien que dans l'esprit des Iraniens modernes (puis contemporains), ces culture et langue islamiques s'opposent à la modernité, la liberté et le progrès qui trouvent au contraire leurs marques dans les langues et les cultures française et occidentale à partir du milieu du XIXe siècle. Le roman franco-persan met en scène cette situation conflictuelle de la quête d'identité et de l'opposition au pouvoir à travers l'utilisation des langues. Elle souligne une certaine forme de résistance intellectuelle, mais aussi populiste et parfois extravagante, chez les Iraniens contemporains de l'Iran. Ainsi, au cours de ces trois décennies de l'islamisme dans ce pays, la culture islamique symbolise l'intolérance du régime en place et la prise de position se traduit par un recours exagéré aux idiomes français (avec la prononciation locale) ou anglais, à laquelle Tajadod donne des accents comiques dans *Passeport à l'iranienne*. En effet, que ce soit son ami francophile et intellectuel Dâvar ou le commun du peuple figuré par Sattâr, on aime à s'exprimer en français pour se démarquer du fanatique ignorant défenseur du régime. Alors, l'expression préférée de Sattâr « Force majeure » est répétée tout le long du récit, tandis que Dâvar n'hésite pas à citer Balzac en pleine rue, plongé dans ses pensées<sup>394</sup>. Rappelons encore que grâce aux relations historiques franco-iraniennes, aucune répression linguistique n'a été ressentie par les auteurs. Si du point de vue du discours de l'appartenance identitaire, les auteurs franco-persans se réclament volontiers et avant tout comme Iraniens<sup>395</sup>, leurs œuvres, les personnages et les histoires ne laissent pas moins refléter un schéma plus complexe et ambigu. S'il y a un tel sentiment d'appartenance, y a-t-il pour autant obstacle au métissage identitaire et aux constructions créatives transculturelles ? Comment cette apparente dichotomie émotionnelle et identitaire s'explique-t-elle ?

Ce discours couvre une double idée : être Iranien et l'Iran comme le cadre géographique de l'identité. Dans le contexte des auteurs exilés, il y a une « idéalisation » des deux concepts introduite par la distance et le changement du cadre spatio-temporel. Cependant, il ne s'agit pas non plus d'une pure idéalisation, mais plutôt de la revendication d'un idéal identitaire qu'ils représentent en France en tant que minorité. Donc loin d'être une position émotionnelle ou nationaliste, l'iranité représentée et revendiquée est une attitude profondément discursive, consciente d'elle-même et stratégique pour dessiner une nouvelle ontologie identitaire et culturelle. C'est en quelque sorte une position contre l'idée d'acculturation tout en assimilant les paradigmes de la modernité occidentale à une certaine vision de leur propre culture. C'est qu'en dehors du cadre spatio-temporel, ces deux facteurs (l'idée d'être iranien et l'Iran comme espace identitaire) continuent d'évoluer de façon autonome, et nécessairement en référence à un autre cadre spatio-temporel concret qui est celui de la France. Aussi, l'affirmation de cette appartenance se réfère d'abord à un espace ainsi qu'à une définition de soi, ayant concrètement cessé d'exister depuis la révolution islamique et l'exil. La

---

<sup>394</sup> Ibid., p.173.

<sup>395</sup> Même dans le cas des auteurs comme Satrapi ou Tajadod ayant intégré la France à un bas âge (d'après les entretiens privés/et dans la presse).

distance et la déterritorialisation physique et intellectuelle occasionnent la genèse et la formation d'une nouvelle idée de soi et de l'espace territorial (l'Iran) basée sur la vision de ce qu'ils auraient dû être (sans la révolution).

De la sorte, les auteurs s'affirment « identitairement » comme des « garants » d'une culture iranienne autre (revendicatrice de la modernité), en contraste avec celle postrévolutionnaire. Cette revendication représente en arrière-plan l'engagement créatif des auteurs dans l'idée d'une reconstruction identitaire ; de ce qu'ils choisissent d'être en tant qu'Iraniens face à l'Iran contemporain mais aussi en France. Il s'agit là d'une attitude moderniste qui s'oppose en apparence à cette revendication identitaire iranienne (donc non hybride, transculturelle ou franco-iranienne). De la sorte, dans les entretiens personnels effectués avec les auteurs, la dimension de leur métissage identitaire n'est jamais directement mentionnée (bien qu'il existe), mais plus globalement l'idée d'une interférence culturelle et d'un intérêt pour les deux mondes. Cette « position » reflète cependant une tension interne de la dimension affective de l'auteur sur le plan privé, en même temps qu'elle souligne son image et sa position intellectuelle et publique en tant que créateur et « représentant » d'une minorité en exil (car l'œuvre et le discours intellectuel ont cette portée). Par conséquent, leur revendication identitaire n'est au fond aucunement incompatible avec la notion du transculturalisme créatif exprimé à travers les œuvres, et en contact avec la société d'accueil. Comme le soulignait Benessaïeh : « Le rapport transculturel, dans ce sens, est une improvisation constante sur le mode de la coadaptation, et une compétence nécessaire aux acteurs vivant dans des sociétés culturellement plurielles [...] »<sup>396</sup> En d'autres termes, le dépassement qui marque le terme « transculturalisme » est un processus en action dans le temps, indépendamment du degré du discours ou de la revendication explicite des auteurs. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de l'intelligentsia comme catégorie sociale à part et plus sensible à la langue et l'environnement.

Considérant les études effectuées (depuis les années 1920 et 1940 dans le cadre de l'anthropologie amérindienne) sur des procédés de métissage et de transfert culturel, le concept de la « transculturation » de l'anthropologue Cubain Fernando Ortiz (1881-1969)<sup>397</sup> servira d'une première orientation afin de définir ce que nous entendons précisément par le « transculturalisme » littéraire franco-persan. Contre l'idée d'une acculturation systématique, dans le cadre de la rencontre entre deux cultures dont l'une est plus dominante que l'autre, l'anthropologue défendait en effet l'idée d'une néo-culturation mutuelle sur le modèle du métissage biologique humain où « [...] la progéniture a toujours quelque chose de chaque parent tout en étant toujours différente de chacun d'eux. »<sup>398</sup> Il y a donc l'idée ontologique d'une transformation réciproque des cultures, c'est-à-dire : l'adoption de celle du pays d'accueil tout en préservant la

---

<sup>396</sup> Ibid., p.3.

<sup>397</sup> « Dans les années 1940, l'anthropologue cubain Fernando Ortiz a proposé l'usage du mot transculturation pour rendre compte des objets amérindiens qui ont été non seulement préservés dans la culture d'origine mais adoptés et développés dans la culture d'accueil européenne. » (Turgeon, 2003, 384).

<sup>398</sup> Benessaïeh, 2011.

culture et la langue d'origine. D'où l'idée de l'hybridation qui s'oppose au phénomène de l'acculturation comme substitution par la culture dominante.

Selon Reichardt : « Welsch adapte le terme de transculturalité dans le but d'une "caractérisation de l'hybridation des cultures actuelles, à savoir leur interpénétration réciproque aux niveaux de la population, de la circulation des marchandises et de l'information". »<sup>399</sup> C'est également dans cette perspective que Claude Grunitzky intitule son livre richement illustré : *Transculturalisme*<sup>400</sup>, en soulignant la dimension concrète de ce phénomène dans la réalité quotidienne de toute une génération issue des sociétés pluriculturelles et du processus accéléré de la globalisation. Il en émerge une revendication du transculturalisme comme marque identitaire mixte postmoderne qui s'assume.

Le transculturalisme franco-persan qui nous intéresse introduit une dimension distincte par rapport à la situation de la « transculturation » anthropologique ortizienne. Le fait qu'il s'agisse précisément d'une catégorie sociale spécifique composée de l'intelligentsia (et non de tout un groupe ethnique, ou d'un peuple submergé par les mœurs et les cultures d'un autre, comme dans le cadre colonial), introduit un paramètre déterminant ayant son importance dans le processus de la transculturation. De ce point de vue, l'évolution interculturelle et la pensée intellectuelle, consciente de soi et de son « choix » d'exil, orientent différemment le processus de la transculturation. Nos auteurs se retrouvent dans une position active de choix et non dans celle qui subit un changement. De plus, la transculturation anthropologique mettant en avant l'interférence mutuelle des cultures, semble être un processus lent et nettement plus « inconscient » comparé au transculturalisme littéraire qui, du fait même de sa participation active à la création culturelle, est plus dynamique. D'autre part, la situation même de l'exil change la donne au niveau du déclenchement historique. Puisque associée à un « choix » personnel de la part des auteurs iraniens, et eu égard à leur arrière-plan historique en lien avec leur perception de la France et la question de la modernité (vus dans la première partie de notre recherche), la transculturation est autrement perçue et orientée. En effet, Selon Reichardt, il s'opérait déjà une translation du concept ortizien par Welsch, vers la transculturalité :

Il reprend le terme à connotation dynamique de la transculturation d'Ortiz (Transculturation) en le libérant de son contexte sociologique et en le généralisant comme catégorie philosophique de la transculturalité ou encore en le mettant au service de ses propres intérêts sur les connaissances théoriques et culturelles [...] Wolfgang Welsch a ainsi recours au terme de la transculturalité en vue de le rendre opérationnel comme terminus pour la philosophie et les sciences de la culture.<sup>401</sup>

Le glissement de la transculturation vers la transculturalité introduit un paramètre nouveau dans le processus des échanges culturels modernes, et la forme de sa représentation exprimée dans une « dynamique typique » de ce réseau. Cette

---

<sup>399</sup> Eckerth/Wendt, 2003, 11.

<sup>400</sup> Grunitzky, Grasset, 2008.

<sup>401</sup> Reichardt, 2011, 6.



vision du transculturalisme correspond effectivement au cas concret des auteurs iraniens exilés en France, car notre point de vue est également replacé dans cette perspective culturelle plus littéraire qu'anthropologique. Par ailleurs, selon Reichardt, la transculturalité de Welsch « [...] se focalise dans une perspective socio-philosophique, plutôt sur des identités comme constructions hybrides, développées de façon discursive, et sur la culture comme discours [...] »<sup>402</sup>

Le discours vu comme la nécessité de s'exposer, de s'affirmer en tant qu'individu dans le réseau d'interaction sociale et langagière, introduits par les agencements nouveaux de « l'internationalisation croissante »<sup>403</sup> Par conséquent, la forme et l'ampleur des nouvelles formes de communication médiatique et moderne influencent vigoureusement la production artistique, la vision des auteurs franco-iraniens<sup>404</sup>.

S'il y a un lien entre le discours et la transculturalité, il consiste en ce que celle-ci est démontrable par le discours, ou en d'autres termes, la transculturalité peut être comprise par le discours littéraire. Or, l'auteur soulève un point de vue critique, par rapport à la vision de Welsch sur la transculturalité, et qui consiste à se demander s'il existe une « différence entre les critères de classification 'transculturels' versus 'hybrides' concernant l'histoire européenne »<sup>405</sup>. Si la notion de l'hybridité intervient comme des processus de mixité dans le cadre d'une nouvelle formation identitaire des sociétés (post)modernes connectées en réseaux, nous considérons que le transculturalisme exprime plus spécifiquement la dimension créatrice ainsi que la conscience, la revendication et la volonté reflétées par des créations comme résultats de celle-ci. C'est-à-dire que dans le transculturalisme, il y a cette dimension active comme *cause* des créations culturelles (et de la culture même), alors que les notions de l'hybride suggèrent en soi l'idée d'un résultat ou d'un *effet* plutôt subi par un système. Même si la notion de culture intervient dans l'idée de l'hybride (/hybridation), elle reflète néanmoins un processus général dans lequel le sujet serait impliqué d'une façon ou d'une autre, mais qui ne maîtriserait que très partiellement la direction donnée à ce mouvement. C'est pourquoi l'hybride est en lien plus étroit avec la dimension sociale de l'interculturalité, alors que le transculturel est ce dynamisme inventif qui se rapporte aux créateurs, la cause et la source inventive de sa propre idée. Le transculturalisme représente également ce qui va dépasser les rapports conflictuels de l'individu et de l'interculturalité : « Le préfixe à connotation dynamique *trans-* signifie une orientation au-delà de toute dichotomie impliquant l'image statique ami-ennemi de l'interculturalité qui différencie entre le propre et l'étranger », finit par souligner l'auteur à propos de Welsch.

---

<sup>402</sup> Ibid., p.7.

<sup>403</sup> Ibid., p.8.

<sup>404</sup> Des blogs littéraires personnels et bilingues de certains auteurs comme Ghassemi, ou par exemple l'utilisation d'autres plateformes médiatiques (YouTube, Facebook) par Tajadod ou Nadji-Ghazvini pour leurs interventions littéraires, ou encore les versions cinématographiques des romans de Rahimi, afin de revendiquer et mettre en avant un discours identitaire, littéraire et individuel ayant des échos collectifs.

<sup>405</sup> Ibid., p.9.

Le processus d'hybridation culturelle et la dynamique de transformation, que nous trouvons dans le phénomène anthropologique de transculturation, atteignent un degré de discours conscient pour la catégorie des auteurs franco-iraniens. Le processus « glisse » donc, pour ainsi dire, vers cette pensée consciente de son propre processus de développement que l'on qualifie de « transculturalisme ». L'auteur devient lucide de son activité créatrice qui participe activement à l'enrichissement culturel du nouveau milieu social. C'est bien ce caractère conscient de la synthèse culturelle du transculturalisme qui nous semble intéressant à explorer dans la littérature franco-persane.

#### **1.4 « Conscience » du transculturalisme**

Le transculturalisme littéraire qui se développe dans l'écriture tient d'abord son existence à l'origine de la filiation intellectuelle des auteurs ; puis il est le fruit de leur créativité qui se développe dans le cadre de l'exil et de son évolution. Ces deux paramètres combinés déclenchent effectivement la volonté de révolte et le dynamisme de la « transgression » intellectuelle des schèmes figés (potentiellement présents) chez cette catégorie.

En effet, cet état d'esprit relève incontestablement de la pensée moderniste historiquement connue mais qui n'a jamais su se réaliser complètement en Iran. Il trouve pourtant le cadre propice à sa réalisation en exil. De la sorte, la culture de l'intelligentsia se préserve incontestablement du phénomène de l'acculturation et la conscience du choix subsiste vigoureusement dans le cadre de nouveaux paradigmes culturels occidentaux. La nouvelle culture ne pèse donc pas sur la conscience des auteurs comme un poids hégémonique (malgré les difficultés de l'intégration que connaissent tous les exilés) comme ce fut le cas chez d'autres intellectuels issus de la postcolonisation. Le modèle de la modernité occidentale comme principe social et culturel représente donc une perspective familière et intellectuellement approuvée dans leur esprit (connue d'abord à travers la littérature occidentale, ensuite par l'expérience de vie en France). Ainsi, l'expatriation occasionne une redéfinition identitaire et créative en posant les bases du transculturalisme comme un phénomène « conscient ». Nous plaçons donc le paramètre de la conscience intellectuelle comme volonté de transcender des particularités culturelles et comme le fondement ontologique du transculturalisme littéraire franco-persan. La conscience spéculative qui agit au cours de l'évolution des auteurs en exil constitue le point de départ d'une vision transculturelle en devenir ; c'est pourquoi l'histoire autobiographique de l'auteur est directement liée à son œuvre et explique l'ampleur du genre de l'autofiction.

Nonobstant, il ne s'agit pas d'une conscience en terme de la revendication directe du concept même du « transculturalisme » comme point de départ des créations littéraires (cela relève a posteriori de la tâche de l'analyste), mais plutôt d'une prise de conscience de soi en tant que créateurs dans un contexte socioculturel et créatif nouveau, et du dynamisme évolutif de cette situation. Dans ce mouvement de redéfinition continuelle (car il y a réadaptation et apprentissage culturels) en interaction avec la société d'accueil, naît le « discours » transculturel

propre à cette catégorie, ayant une histoire « commune ». Aussi, par la conscience du transculturalisme (chez des auteurs et dans leurs créations) nous n'entendons pas « avoir conscience de », mais l'idée d'une conscience « qui appartient » au transculturalisme et qui lui sert de fondement. Nous y voyons plus précisément cet effort lucide de vouloir continuellement dépasser le cadre de leurs normes et leurs valeurs culturelles, ainsi que leurs propres paradigmes de pensée. L'existence de cette conscience (comme catalyseur du transculturalisme), dans la pratique discursive de la création, se montre effectivement dans l'évolution occasionnée par l'exil : d'abord, l'isolement dans le multiculturalisme social, ensuite l'interculturalisme malgré ses difficultés communicationnelles et des contacts parfois conflictuels, puis enfin la genèse d'une nouvelle vision transculturelle, autonome et propre, à travers des productions littéraires. Le schéma d'évolution, qui commence depuis l'exil dans les années 1980, est valable pour toute cette catégorie d'auteurs étant parvenus à produire des créations littéraires transculturelles. En effet, nous pouvons observer les éléments exprimant ces trois moments à travers les œuvres<sup>406</sup>. Cependant, expériences personnelles, bagages culturels, niveau et ampleur du contact avec la société d'accueil de chaque auteur déterminent le rythme et interviennent dans le schéma du progrès.

La conscience donc, que nous prenons comme base du phénomène du transculturalisme, est en quelque sorte reliée à l'acquisition linguistique et son utilisation dans le cadre du roman et de l'écriture romanesque. De la sorte surgit également un contact, voire une confrontation linguistique. Cela est lié à ce que Bakhtine nommait « l'intentionnalité » du langage dans *Esthétique et théorie du roman*, car pour lui le langage « [...] n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. »<sup>407</sup> Le lien intrinsèque qui lie l'auteur iranien à la société d'accueil se concrétise précisément dans le dialogisme qu'il établit avec elle à travers ses créations, parallèlement au dialogue qu'il établit avec la société. La conscience de l'importance du dialogue transparait dans le langage qui exprime la vision du monde propre des auteurs, ayant leur propre approche des thématiques.

Pour l'auteur, la prose en général et l'écriture romanesque en particulier font partie de cette dimension socioculturelle de la modernité auquel l'Iran traditionnel ne s'est jamais vraiment ouvert. Le traditionalisme religieux voit une continuité dans l'esprit poético-mystique, tandis que le modernisme lié au genre romanesque s'y oppose. Pour les auteurs franco-persans, il s'agit donc essentiellement d'un profond changement de regard qui, en exil, fraie un passage de la culture poétique vers la modernité et l'écriture qui la caractérise. Effectivement, l'intérêt de ces auteurs pour le roman signifie au fond une métamorphose dans l'expression d'un langage (et par-là même du métissage d'une vision du monde et de la pensée) passant du monologue, « monolinguisme » et monologisme de la poésie (en référence à Bakhtine) au dialogisme, dialogue (au sens le plus large de la

---

<sup>406</sup> La trilogie de Meskoob et les nouvelles de Chafiq représentent assez clairement cette évolution passant par ces différentes phases.

<sup>407</sup> Bakhtine, 1978, 114.

communication socioculturelle) et « plurilinguisme » dans la création et l'altruisme. En effet, l'écriture franco-persane véhicule ses propres « visions » et « discours » au sein de la culture française, établissant des connexions dialogiques et créant des diversités sociolinguistiques. Plus loin, dans la partie traitant du lien entre la poésie et la prose, nous verrons, par exemple, comment Erfan établit des associations transculturelles entre les normes françaises et iraniennes, entre la modernité et le traditionalisme (à travers l'intertextualité de la poésie, des thématiques de l'exil, de la critique sociale et du rapport à autrui). D'autre part, stylistiquement, l'écriture de Tajadod aborde avec humour une mixité linguistique propre, transcendant des particularités propres à chaque langue.

C'est bien dans ce cadre que se pose la question du transfert culturel en prenant une dimension aussi intéressante que complexe. Nous essaierons d'observer de plus près, dans cette partie, les éléments qui représentent le transculturalisme littéraire, mais également la question du contact entre le français et le persan et le rôle que cette rencontre joue dans la transculturalité des œuvres. Nous ferons ensuite une catégorisation tripartite du transculturalisme des œuvres franco-persanes.

## **2. Procédés esthétiques s'orientant vers la transculturalité**

### **2.1 Une tentative de catégorisation**

Il serait souhaitable de pouvoir placer les œuvres du corpus sélectionné dans des catégories appartenant ou représentant le transculturalisme. Nous repérons en effet des orientations omniprésentes et majeures que sont « la critique », « l'antagonisme » et « le fusionnel ». Naturellement, chacune de ces orientations s'exprime de manière personnelle et différente. Par exemple, la critique culturelle ou politique peut se faire par des procédés tragiques, philosophiques ou encore comiques. Nous retiendrons entre autres cela comme un des signes de transculturalisme dans la littérature franco-persane ; car il favorise une distance intellectuelle et une dimension intéressante qui s'adapte plus spécifiquement à une vision transculturelle dans sa combinaison avec l'attitude critique (ou bien c'est cette critique qui devient transculturelle en empruntant la voie de l'humour). De la même manière, « l'antagonisme » et la révolte peuvent être exprimés dans une perspective transculturelle qui, au fond, dépasse des états conflictuels premiers pour dévoiler un nouvel horizon ; et également des techniques d'écriture, des genres (poésie), des symboles et paradigmes liés à des traditions culturelles spécifiques (comme la notion du jardin déjà analysée) sont parfois assemblés et « fusionnés » d'une manière si harmonieuse qu'ils créent une œuvre autonome, complète en soi et originale. Pourtant, la classification des œuvres n'est pas une tâche aisée.

Par ailleurs, au-delà du transculturalisme « unilatéral » et « bilatéral »<sup>408</sup>, le

---

<sup>408</sup> De l'orientation dans le métissage qui s'établit entre les deux cultures iranienne et française. La culture iranienne par rapport à ses propres paradigmes constitutifs, et par rapport à la culture

suffixe trans- dénote une universalité ou une « multilatéralité » des créations. En effet, des œuvres comme *Persepolis* de Satrapi ou *Syngué sabour* de Rahimi (adaptées également pour le grand écran) parviennent à établir des « connexions » émotionnelles dépassant le cadre des deux cultures. Le succès international de ces œuvres montre que, parfois, certains aspects du transculturalisme parviennent à l'apogée d'une expression créative multidimensionnelle. S'agissant de la technique narrative par exemple, l'usage des allégories<sup>409</sup> crée une ouverture sur la dimension universelle de l'appréhension des émotions et du sens.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, dans les écrits du début de l'exil, le symbolisme tente de « traduire » la signification d'une image au service d'un contenu politiquement engagé ; ce fut le cas de la première nouvelle de Chafiq « Le mur » où l'on trouve des formules telles que : « ces fosses ont pris la forme d'une bouche » ou « Ces trous sombres sont devenus des orbites pleines de regards étincelants »<sup>410</sup> Tandis que dans ses dernières nouvelles (ou celles de Meskoob), les histoires perdent leur caractère linéaire et symbolique lié à la politique, pour affiner la psychologie des personnages en les faisant rentrer subrepticement dans des dimensions plus allégoriques et universellement accessibles. Les complexités de la vie, des émotions et des thématiques abordées accompagnent un style d'écriture plus original. Ainsi, les émotions humaines profondes ou la dimension éthique de l'histoire élargissent les frontières de la transculturalité de l'œuvre.

Ensuite, la « désindividualisation » de l'œuvre et du personnage principal parvient à créer cet espace de l'identification dans lequel tout lecteur de nationalités confondues arrive à s'intégrer. Le « je » autofictionnel est en effet une figure plus ouverte qui potentiellement permet une multitude d'approches narratologiques. Les dernières nouvelles de Chafiq ou le dernier volet de la trilogie de Meskoob sont à cet égard des exemples remarquables que nous analyserons. Puis enfin, il y a la « détemporalisation » qui contribue à cette forme de transculturalisme. Le cadre chronologique du temps devient parfois moins clair, fixe et exprime un lyrisme entre le rêve et la réalité (chez Meskoob, Chafiq ou certaines nouvelles d'Erfan). Dans une telle temporalité, l'espace diégétique se prête alors plus facilement à l'intégration des mythes et des virtuosités fantaisistes de l'auteur.

Nous avons constaté que les procédés du transculturalisme relèvent de trois orientations principales s'exprimant à travers différentes thématiques non délimitées de façon stricte dans chaque œuvre. En effet, ces trois orientations se croisent, se chevauchent et s'interpénètrent fréquemment dans une même œuvre, même si parfois une couleur domine les autres. Cependant afin de mieux exposer, dans les grandes lignes, les principales voies du transculturalisme littéraire et de donner la répartition globale de notre corpus, nous proposons un schéma général. En regardant de plus près les œuvres franco-persanes, nous tentons une

---

française comme référence, ou encore dans une perspective critique.

<sup>409</sup> Dans la perspective de W. Benjamin l'allégorie exprime la « matérialité » de la langue elle-même (Bégot, *Astériorion*, 2010).

<sup>410</sup> Chafiq, 2005, 17.

catégorisation de notre corpus sélectionnée dans les trois principales voies du transculturalisme :

Auteurs	Les trois catégories principales du transculturalisme littéraire		
	<b>Critique</b> (à double face, humour)	<b>Antagonisme</b> (polémique, révolte)	<b>Fusionnel</b> (combinaison de valeurs et de formes, éclectisme, poésie, allégorisation)
Tajadod	<i>Passeport à l'iranienne</i>		
Taraghi		<i>La maison de Shemiran</i>	
Chafiq		<i>Chemins et brouillard</i>	
Satrapi	<i>Persepolis</i>		
Nadji			<i>Neige sur Téhéran</i>
Erfan			<i>La 602<sup>e</sup> nuit</i>
Rahimi			<i>Sangué sabour</i>
Meskoob			<i>Partir, rester, revenir</i>
Ghassemi	<i>Harmonie nocturne</i>		

Néanmoins, cette catégorisation n'exclut pas une approche analytique souple à l'égard des entrecroisements qui s'opèrent dans les trois catégories au sein d'une même œuvre. De surcroît, nous faut-il souvent évoquer tel ou tel aspect d'une œuvre dans d'autres catégories si cela est nécessaire. Si une œuvre est classée dans la catégorie du transculturalisme fusionnel, cela n'exclut point ses paramètres critiques ou antagoniques. C'est simplement le trait le plus dominant que l'on garde, et pour chaque catégorie nous nous concentrerons sur une œuvre exprimant plus amplement l'orientation donnée tout en mentionnant des éléments d'autres œuvres (placées dans les autres catégories) si cela s'avère nécessaire pour éclaircir ou justifier le transculturalisme en question. C'est donc bien dans cet esprit de permutableté eu égard à la classification non exhaustive que nous passons à l'analyse des trois catégories principales du transculturalisme dans une approche thématique, narratologique et stylistique.

## 2.2 Quelques précisions à propos de l'écriture franco-persane

### 2.2.2 Des œuvres écrites en français

Rahimi évoquait une « libération » à l'égard du poids culturel exercé par la langue maternelle. Des tabous, mais aussi des automatismes d'autocensure exercés par une langue trop ancrée dans l'esprit et l'inconscient, et qui par-là même limiterait la liberté d'expression sur certains sujets. Pour Tajadod au contraire, il semble ne pas y avoir de dichotomie linguistique et technique pour exprimer les différences culturelles. Elle qui a toujours écrit en français, semble jouir d'une adéquation spontanée entre langue et pensée. Dans son cas, l'écriture s'accorde naturellement à la pensée et à la culture maîtrisée ; elle confère aussi une articulation multiple mais

souple, du point de vue linguistique et du regard porté sur la société iranienne. Cependant, la forme de l'écriture garde toute sa désinvolture et pousse à sa façon les frontières de la spéculation linguistique. Elle adapte un style personnel (fortement ironique) dans une technique narratologique romanesque occidentale, tout en abordant des sujets profondément liés à l'Iran et sa culture. Dans ce sens, les œuvres de Tajadod et Satrapi relèvent de la même catégorie. La vision qu'elles proposent est profondément imprégnée par des éléments des doubles culture et langue, c'est-à-dire une maîtrise des paradigmes de deux domaines socioculturels et historiques différents. Pour parler des sujets qui dépassent de loin le champ de la connaissance des lecteurs d'une autre culture, leur point commun se trouve dans l'usage de l'humour et un style plutôt léger.

Étant donné que ces deux auteurs maîtrisent la langue française mieux que la plupart des autres, elles arrivent à transmettre au public français la dimension affective et les paradoxes socioculturels complexes d'un pays aussi mal connu que l'Iran. Sur le plan identitaire, nous sommes également amenés à constater que ces deux auteurs « diluent » aisément leur expérience iranienne dans l'expérience française. D'ailleurs, chacune évoque à ce titre, dans son œuvre respective, des épisodes montrant que leurs amis les considèrent comme différentes et « étrangères » (des Françaises) lorsqu'elles retournent au pays. Cette différence réside non pas dans une perte ou une lacune de la langue maternelle, mais dans le comportement et la façon d'être qui émane d'elles. Cependant, ce serait une erreur que de vouloir distinguer ou dissocier la part iranienne de leur identité de la française. Car cette position identitaire et culturelle n'est pas simplement un « entre-deux » (qui émerge effectivement lors des premiers contacts avec le pays natal, la famille et les amis), mais il arrive un moment où l'identité hybride transcende profondément l'obstacle des particularités. Des automatismes du langage, des jugements et la perception hybride créent spontanément des blocages psychiques ou des dichotomies identitaires (comme c'est le cas dans la phase multi ou interculturelle de l'exil et de l'intégration).

Il semble alors que la nature d'un tel regard humoristique (de ces deux écrivains) sur des situations complexes et parfois douloureuses relève en grande partie de la distance spatio-temporelle, leur assimilation culturelle de la société d'accueil dès le plus jeune âge. Et pourtant, l'acquisition des critères d'une double culture permet de mieux transmettre au public francophone des réalités complexes de leur pays natal. D'où le caractère hybride et transculturel du regard, révélant la spécificité stylistique et identitaire féminine reflétée dans l'œuvre. Tajadod et Satrapi portent leur regard sur la façon dont la société patriarcale impose des restrictions vestimentaires et le port du voile islamique avec les paradoxes qu'elles engendrent. Des codes de comportement pour des femmes qui ne doivent pas regarder les hommes dans les yeux ou leur serrer la main alors qu'elles doivent bien travailler et affronter les problèmes quotidiens en société.

Toutefois, on n'insinue pas que l'humour et le rire aient une fonction approximative dans d'autres œuvres franco-persanes issues des traductions. Seulement l'équilibre, la répartition homogène de cette forme du regard féminin dans les œuvres de Tajadod et Satrapi, témoignent d'une position identitaire et

d'une vision ontologiquement différentes de celles des autres œuvres traduites ou écrites par des auteurs hommes. La nature de la vision proposée par ces deux écrivains (cependant différente chez chacune) est une marque particulièrement réussie du transculturalisme des œuvres. Leur regard est à la fois plus reconnaissable par un public plus large et cosmopolite. L'approche linguistique de celles qui écrivent directement en français est effectivement fusionnelle du point de vue culturel, et prend sens dans cette idée de Jean-Marc Moura : « À la différence de la traduction, il ne s'agit pas d'aller d'une langue à l'autre dans deux textes différents, mais de proposer une fusion des deux langues au sein de la même œuvre. »<sup>411</sup> Il y a en effet, la présence d'un lexique et un style d'écriture autre que des écrits issus de la traduction. Par exemple, la question de la « fidélité » au style ne se pose pas dans le cas de l'écriture directe en français. Dans le cas de Satrapi ou Tajadod, la question de la transmission « correcte » du style, du rythme, de l'équivalence syntaxique ou même de « discours » de fond ne se pose pas, puisque les auteurs expriment directement tous ces paramètres en langue seconde. D'autant plus qu'un auteur est parfois souvent un « inventeur » de la langue et donc la « fusion » entre deux langues se fait d'une façon directe et naturellement hybride. Or, cette dimension créative linguistique devient plus restreinte dans le cas des traductions qui cherchent plutôt la correspondance à la langue et au langage sources. Mais cette « fidélité » totale n'est au fond qu'illusion puisqu'aucune langue ne peut rendre une même « réalité » de la même façon en passant par des équivalences exactes.

Nous verrons plus loin que c'est aussi la raison pour laquelle les auteurs franco-persans (par exemple Nadji-Ghazvini ou Erfan) passent de plus en plus par une écriture « destinée » au public français, c'est-à-dire une transposition de la pensée créative « adaptée » à ce public ; ou encore d'autres tentent d'écrire directement en français (Rahimi, Chafiq, Erfan). C'est précisément sur ce point de la traduction, ou de l'auto-traduction, que le transculturalisme de l'auteur devient effectif. Aussi, dans la partie concernant la catégorie du transculturalisme critique et fusionnel, il importe de voir comment Tajadod et Satrapi procèdent à la mixité du langage, des expressions et des concepts typiquement iraniens dans la langue française ; et la façon dont Satrapi s'approprie la bande dessinée comme genre occidental.

### **2.2.3 De la traduction des œuvres franco-persanes**

Parmi les arts, l'écriture est la plate-forme qui fait intervenir nécessairement la langue et agit dans l'espace du dialogue interculturel. L'écriture directe dans la langue du pays amplifie l'impact du discours auctorial et celui de l'œuvre. Certains auteurs franco-persans comme Rahimi ou Chafiq, font des tentatives pour écrire directement en français, alors que d'autres comme Satrapi ou Tajadod le font naturellement.

---

<sup>411</sup> Moura, 2007, 112.



Cependant, dans les deux cas, leur écriture n'a pas une approche spontanée et « conventionnelle » avec les normes de la langue française. La source culturelle de celle-ci étant double, elle bouscule les normes, poussant les frontières de celle-ci vers de nouvelles « frontières » que sont celles de la langue et de la culture iraniennes. Il se crée alors des formules hybrides et des styles originaux du point de vue narratif et d'imagerie. De ce point de vue, les œuvres témoignent de l'histoire politique et des changements identitaires vécus par les auteurs. Avec la translation de leur univers dans la langue du pays d'accueil, cette littérature établit un lien inédit entre les deux cultures coexistantes depuis trois décennies. Elle occasionne par là même la possibilité d'une nouvelle orientation parmi les « dialogues » interculturels préexistants au sein de la société. La question des œuvres écrites en persan, traduites ensuite en français, soulève des problématiques intéressantes eu égard à la question du transculturalisme littéraire, à savoir si une œuvre écrite en persan par un auteur franco-iranien, ensuite traduite en français par un traducteur (parfois en collaboration avec l'auteur même) peut artistiquement atteindre cette dimension. Finalement, le transculturalisme est-il exclusivement une affaire d'écriture directe en français ou pas ? Mais cela pose aussi la question de la spécificité des œuvres traduites par rapport à celles créées directement en français.

Il faut d'abord reconnaître que tout texte est susceptible d'être traduit<sup>412</sup>. Or, la littérature franco-persane (même traduite du persan) prend comme « modèle » le genre d'écriture romanesque moderne en y introduisant ses propres spécificités. Toutefois, il y a parfois de plus grandes difficultés de traduction liées à la complexité du texte persan eu égard à sa structure qui associe la forme et la dimension poétique et parfois délibérément énigmatique. Résultat probable d'une tradition fondée sur des siècles d'influences d'une perception poético-mystique du monde, où le sens n'est jamais donné d'emblée, mais doit être déchiffré, décodé. Ces complexités se trouvent dans des expressions, sonorités, rythmes phraséologiques, etc., qui s'unissent au contenu du discours auctorial. Ces difficultés sont notamment plus aisément contournées par ceux qui écrivent directement en français. Puisqu'ils basculent « immédiatement » l'expression des affects et des concepts dans des procédés issus de la prose occidentale dotée d'une certaine rationalité intrinsèque.

Mais là n'est pas toute la difficulté des traductions. En effet, d'une part la littérature et la langue persanes sont directement issues de la poésie, par le rythme des phrases et les sonorités, et en sont fortement imprégnées; d'autre part, pour les œuvres écrites en persan (non pas dans le but préalable d'une traduction pour les lecteurs français), le traducteur se trouve confronté à la « musicalité » des mots et des sonorités qui varient et « jouent » avec le sens du « mystère », de l'« énigme » et d'une esthétique propre, liée à la culture et à l'approche poético-mystique du monde. Alors, l'auteur iranien est dans l'impossibilité de les traduire lui-même (ou avec beaucoup de difficultés), et les traducteurs français ont du mal à saisir pleinement la dimension culturelle liée à la langue (forme/contenu). Dans ce cas, même avec leur coopération, l'œuvre traduite « perd » une grande partie de sa

---

<sup>412</sup> Genette, 1982, 295.

musicalité linguistique persane, et la forme et la stylistique sont parfois affaiblies au profit du contenu et de la trame historique<sup>413</sup>. D'autres doivent donc faire des compromis linguistiques lorsqu'ils abordent l'étape de la traduction, sans perdre le sens de leur discours et énoncé. « Il vaudrait mieux, sans doute, distinguer non pas entre textes traduisibles et textes intraduisibles (il n'y en a pas), mais entre textes pour lesquels les défauts inévitables de la traduction sont dommageables (ce sont les littéraires) et ceux pour lesquels ils sont négligeables [...] » écrivait Genette en ajoutant que « Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose* ».

Si le transculturalisme est avant tout une question de vision du monde en accord avec son expression langagière, alors la question est de savoir si cette expression n'est pas dénaturée par la traduction. Car on s'interroge sur les spécificités et la contribution d'une « vision », d'un « discours » et du « sens » contenus et véhiculés à travers la traduction dans un autre univers et une autre langue. Des questions qui se compliquent d'autant plus qu'il s'agit de l'Iran et de la France, du fait de leur éloignement. Quel est au fond l'effet de la traduction sur le transculturalisme littéraire ?

S'agissant de la littérature franco-persane, nous sommes dans le cas de figure d'un processus d'hybridation basé d'abord sur la perception intime de l'auteur progressivement métissée par la durée de la contiguïté socioculturelle. Ensuite ce dernier tente de la transmettre à travers la nouvelle langue. C'est peut-être pour cela aussi qu'à la fin de son recueil de nouvelles, Erfan affirme être « son premier lecteur »<sup>414</sup>, au niveau linguistique, de la traduction, mais aussi et surtout au niveau de la translation du sens et la dimension transculturelle offertes aux lecteurs. Il ne s'agit pas de deux niveaux de transculturalisme (puisque ce dernier est en soi une création littéraire fondée sur des paradigmes culturels mixtes) mais tout bonnement de l'importance de l'implication et des connaissances du traducteur. Car ce dernier doit bien introduire et trouver l'équivalence des mots, des images, des expressions, du rythme, de la musicalité, etc. provenant d'une autre culture. C'est pourquoi les auteurs collaborent souvent à la traduction sans pour autant maîtriser totalement cette démarche.

En réalité, ce décalage est parfaitement cohérent et compréhensible, car la pensée et le développement langagier qui évoluent simultanément dans l'esprit de l'individu dans un cadre de monoculture, ne suivent pas le même schéma dans le cas des auteurs exilés. En effet, les normes nouvelles ont dû être assimilées à des âges souvent avancés, ce qui exclut la simultanéité et demande au contraire un effort d'apprentissage et de translation de sens. Les paradigmes socioculturels métissés cherchent donc leur meilleure « forme » dans la langue destinée au public. On comprend donc cette confrontation linguistique et culturelle qui passe d'abord

---

<sup>413</sup> Nous pensons à des romans comme *Le brave des braves* (2001) de Reza Daneshvar, ou *Neige sur Téhéran* de Nadji-Ghazvini, où la langue persane et le stylistique sont des paramètres esthétiques déterminants.

<sup>414</sup> Erfan, 2000, 185.

par l'auteur, quand bien même capable d'écrire directement en français. Car il faut bien prendre en compte la traductibilité de certains paramètres et traduire des particularités paradigmatiques ainsi que des sentiments complexes en lien avec les traits culturels spécifiques comme le « *târof* » chez Tajadod ou le concept de « paradis » chez Meskoob ou encore la perception du « temps » chez Rahimi. Seulement, le choix est plus maîtrisé et l'approche interlinguistique plus spontanée lorsque l'auteur écrit directement en français ; ce qui n'empêche pas la création d'univers surréels ou postmodernes, où les discordances deviennent des manifestations du transculturalisme.

Des expressions, des perceptions du monde et des personnages soulignent les confrontations à l'égard d'autrui, mais également de soi, en tant qu'identité transculturelle. En même temps, l'écriture est un moment de réflexion sur la langue et sur la pensée pour définir et représenter l'autre, soi, ou l'autre à soi. Dans cette épreuve de création littéraire, les auteurs franco-persans qui n'écrivent pas directement en français sont encore plus confrontés, techniquement, à la question de la réception de leur texte par le public français. Est-il compatible avec les codes linguistiques de cette langue ? Ces considérations de la « traductibilité » des textes mènent également l'auteur sur le terrain du transculturalisme, c'est-à-dire le défi de trouver des formules et des consensus pour exprimer une littéralité nouvelle, métissée et qui peut être appréhendée par le public français (ou encore plus large). Problème qu'il faut résoudre par l'acquisition des outils du langage appropriés. Parmi ces auteurs, beaucoup se retrouvent dans l'impossibilité d'écrire directement en français. Ils écrivent alors en persan, ayant au préalable en vue une traduction prompte en français. C'est par exemple le cas de Nadji-Ghazvini ou d'Erfan dont le lecteur visé est avant tout francophone puisque leurs œuvres ne se publient pas en persan.

### 2.2.3.1 Une interlangue franco-persane ?

En réalité, cette littérature ne revendique pas expressément l'interlangue comme outil linguistique de choix. Si le lecteur rencontre une interlangue, c'est dans certaines formulations littéralement traduites. Pourtant, on peut apercevoir dans l'œuvre traduite de Ghassemi ou des nouvelles de Meskoob, que parfois, malgré cet effort, l'interlangue réapparaît vigoureusement par endroits. Par exemple dans la nouvelle *Voyage dans le rêve* de Meskoob, le traducteur (A. Moghani) crée automatiquement un usage interlinguistique, puisque atypique en français, de l'expression « partir en fumée » pour parler du décès de quelqu'un : « [...] une semaine à peine et il s'est éteint, parti en fumée. Il est mort bêtement. »<sup>415</sup>

Cette expression qui existe également en persan (*Dood shodan*) a cependant une connotation plus « acceptable » en persan dans ce contexte (la mort d'une personne) qu'en français. En effet, l'effet produit en français semble plus distant, sarcastique et relevant plus de l'humour noir, tandis qu'en persan l'imaginaire

---

<sup>415</sup> Meskoob, 2007, 133.

collectif du concept de l'amitié<sup>416</sup> (le vieil ami qui est mort) est affectivement plus intimiste, ce qui introduit une dimension plus nostalgique et dramatique au sein de la même expression. Le sarcasme de l'expression est donc atténué avec un contexte chargé de tristesse et de regret. La traduction du persan reste donc toujours une version « différente » de la diégèse originale, quand bien même elle la reflète. De plus, la faible intensité de l'interlangue introduit un « décalage » dû à l'imaginaire devenu hybride dans leur pratique de l'écriture. Résultat qui amplifie plus communément chez le lecteur la sensation de l'exotisme dans la perspective à la fois politiquement engagée, et/ou alors poético-mystique.

D'une autre manière, l'interlangue se développe explicitement chez un auteur comme Tajadod, non pas comme revendication identitaire contre les Français et la France, ou une nouvelle « colonisation »<sup>417</sup> linguistique dans d'autres cadres, mais comme réaction « critique » envers certains paramètres de langue et des mœurs iraniens. C'est-à-dire que le français subit une « réinterprétation » socio-linguistique persane. Les répliques des personnages enrichissent la polyphonie de l'œuvre tout en y introduisant une interlangue voulue et fonctionnelle (provoquant le rire ou la critique). Par exemple, pour « faire des façons » on dit : « – Vous disposez de moi. Je suis votre serviteur. C'est moi qui dois vous suivre »<sup>418</sup>, ou : « – Nahal *djân*, je t'ai réveillée ? »<sup>419</sup>, ou encore : « J'espère que ce sera votre dernier deuil »<sup>420</sup> pour traduire directement en français des locutions purement persanes. Dans ce cas précis du mot à mot divertissant, l'interlangue fonctionne comme un « outil engagé » afin de transmettre sciemment dans la langue française des mots, des expressions et aussi une forte dimension affective de la culture iranienne. Cette technique d'interlangue introduit littéralement une autre situation d'énonciation en français (parfois avec des explications plus précises), provoquant l'amusement en même temps qu'une position critique qui raille les mœurs derrière ces articulations. Il s'agit là d'une technique particulière à Tajadod.

Au fond, les œuvres franco-persanes traduites sont susceptibles de conserver leur caractère transculturel au même titre que celles écrites directement en français. Du point de vue linguistique, le métissage est bien visible dans les œuvres, mais on ne peut vraiment parler d'une « interlangue » qui se comparerait à la créolisation linguistique des anciennes colonies françaises, formée par une promiscuité linguistique ou historique. Néanmoins, délibérément ou parfois contraints par le

---

<sup>416</sup> L'auteur définit ainsi la nature de leur amitié : « Etre l'ami d'agha Mehdi était un rêve fluide et délié. Fluide car il s'écoulait sur des chemins invisibles avec la liberté d'une brise. Délié car le temps lui était étranger. [...] » (Ibid., p.159).

<sup>417</sup> « "On assure que la littérature maghrébine d'expression française est écrite effectivement en français mais qu'elle *s'exprime* en arabe, le français étant donc *colonisé* par celui-ci". Cette « colonisation » s'opère par la présence de mots arabes à l'intérieur du texte comme par la présence souterraine de références maghrébines et musulmanes dans les images et les métaphores, la langue arabe étant en effet beaucoup plus imagée que le français. » (Curreri, 2011, 11).

<sup>418</sup> Tajadod, 2007, 85.

<sup>419</sup> Ibid., p.120.

<sup>420</sup> Ibid., p.127.

choix de la meilleure équivalence, les auteurs ont recours à des procédés stylistiques qui occasionnent une « interlangue » personnelle et ponctuelle (par des juxtapositions lexicologiques, des traductions littérales des mots, des locutions, un rythme narratif, des jeux de mots, etc.).

L'interlangue franco-persane et le style de l'écriture qui y contribue découlent donc d'une nécessité interne qui est celle de la formation de l'imagerie directement sous l'influence de la culture persane. Les idées de l'auteur peuvent être modernes bien que les images et les imageries de l'histoire renvoient à d'anciennes traditions. Ce qui n'empêche aucunement le transculturalisme du regard, mais contribue au contraire à une reterritorialisation de l'imaginaire dans son expression française. L'interlangue peut aussi être le résultat d'une traduction locutionnaire directe ou dans le contexte. Taraghi fait partie des auteurs franco-iraniens qui ne maîtrisent pas assez le français pour écrire directement dans cette langue. Cependant, sa connaissance de plusieurs cultures (notamment anglo-saxonne), sa maîtrise de l'anglais et son bagage multiculturel nourrissent assez son univers créatif pour satisfaire son besoin d'écrire. Et pourtant la langue du pays d'accueil reste pour elle une source culturelle majeure depuis le plus jeune âge. Pour ces auteurs, le français reste une langue véhiculaire pour parler, ainsi qu'une source de lecture, mais pas d'écriture. Cela montre que la culture (ici française), au sens littéraire et plus large, peut être communiquée et appréhendée avec un impact fort sur l'univers créatif de l'auteur, sans qu'il y ait forcément une maîtrise linguistique parfaite ou de production directe dans cette langue.

Néanmoins, dans ce cas, le style de l'univers narratif est plus « teinté » par la culture iranienne que française. C'est d'ailleurs cette dimension qui marque la spécificité franco-persane comme genre nouveau auprès du grand public. Le recours aux explications des locutions et des concepts sous forme de notes est donc le signe d'une forte présence de l'imaginaire persan dans la diégèse, bien que cela ne soit pas forcément synonyme du renfermement psychique de l'auteur dans une vision du monde spécifique. Au contraire, techniquement parlant et dans le contexte spécifique du roman de Taraghi, où elle évoque l'Iran et son enfance par exemple, l'univers iranien sert vigoureusement le contenu passéiste et la thématique mélancolique de l'exilée en France. Les explications intradiégétiques et les notes soulignent en effet l'appartenance ethnique et culturelle de la narratrice. On peut effectivement noter que dans les romans traduits du persan, ceux qui traitent du cadre du pays natal rentrent dans ce procédé. Quelques exemples stylistiques d'expressions introduites par la traduction en français illustrent cette interlangue.

Les expressions persanes très imagées (abondantes dans cette langue) sont parfois littéralement traduites en français par le traducteur (souvent avec la participation de l'auteur) ou l'auteur traducteur sans passer par des notes explicatives. Ce qui contribue à l'aspect poétique du texte et de la langue, à la dimension interlangue. Par exemple, la tournure : « Tu clignes à peine de l'œil que te voilà devenue une vieille femme bossue » dans *La maison de Shemiran*<sup>421</sup> est

---

<sup>421</sup> Ibid., p.47.

une expression très courante en persan directement traduite en français. Pour un persanophone, la forme persane de l'expression : « Tu clignes à peine de l'œil » est clairement reconnaissable<sup>422</sup>. Pour un Iranien francophone, la phrase ne représente donc rien d'insolite. Or, la traduction en français pour un lecteur français révèle une dimension nouvelle, car elle est différemment exprimée que dans la forme française courante et proche : « En un clin d'œil ». En effet, dans les locutions courantes, la forme de désignation de l'interlocuteur par le pronom « tu » est plus courante en persan qu'en français où l'on privilégie la neutralité et la généralité. Ou encore le proverbe persan traduit littéralement par : « [...] ne t'inquiète pas petite chèvre le printemps arrive »<sup>423</sup> est également très répandu et la protagoniste se le dit en pensée pour se donner l'espoir de vivre (en exil).

L'image qui s'en dégage correspond en effet à la situation du personnage en détresse, mais, comme avec le printemps, l'animal peut à nouveau brouter son herbe et continuer à vivre, la protagoniste peut aussi espérer des jours meilleurs. Ici, la traduction littérale est assez imagée pour ne point laisser le lecteur français perplexé face au sens. Cependant elle introduit un symbole inattendu accompagné d'un certain humour plutôt mélancolique, alors que le lecteur non averti pourrait associer le protagoniste à l'animal en question au sens propre : dans ce cas, l'impact émotionnel du proverbe change totalement, alors qu'en persan cette interprétation est bien sûr exclue. D'autres expressions comme : « [le couteau] ne coupe même pas le fromage [...] » ont en persan une connotation de moquerie ou de dérision. Ce but est très partiellement atteint dans le cadre de la traduction ; cependant, bien contextualisée, l'expression retrouve cette fonction (malgré le mince rapprochement du sens en français) puisque l'oncle opiomane, blessé dans son orgueil, compte se suicider avec un objet ridicule : « [...] avec le couteau de la cuisine, il veut se tuer, s'arracher le cœur et s'ouvrir le ventre. Heureusement ou malheureusement, le couteau est vieux, émoussé, ne... »<sup>424</sup>

Dans le cadre de l'écriture hybride et du transculturalisme franco-persan, l'interlangue devient une sorte « d'interlangage » dans l'espace physique du texte, puisque non seulement des mots et des expressions persans s'intègrent en français, mais aussi tout un univers oriental s'y infiltre à travers la diégèse. On pense par exemple à la dimension de l'oralité chez un auteur comme Erfan, phénomène qui contribue à l'élaboration narrative de l'écriture transculturelle. Nous verrons aussi comment l'oralité de son écriture reste fidèle à la tradition des contes comme des *Mille et Une Nuits*. Les expressions employées et la tonalité du discours de l'énonciateur, rejoignant cette tradition littéraire, procèdent cependant à une mixité avec des paradigmes européens modernes.

---

<sup>422</sup> « *Tâ tchechm be ham bezani* » (dès que tu clignes de l'œil).

<sup>423</sup> Ibid., p.202.

<sup>424</sup> Ibid., p.50.

### 2.2.3.2 Périphrases explicatives

L'auteur franco-persan ne tient pas à prendre sciemment ses distances par rapport aux références socioculturelles françaises ; il s'en inspire au contraire et tente d'en saisir le sens. Ainsi, dans l'idée de créer des œuvres linguistiquement hybrides, l'obstacle communicationnel est volontairement contourné ou minimisé chez cette catégorie. Il en résulte alors l'impression d'une volonté de dévoilement, en tant que comparaison et transmission culturelles (orienté également vers « l'intérieur » et pour soi). En réalité, la conception métissée du monde qui se développe dans la continuité de l'exil politique de ces derniers, vise principalement une « révision » intellectuelle, une mise en question de soi et de sa propre culture à travers les principes, les paradigmes de la modernité. Cette différence est donc absolument remarquable par rapport à la position des auteurs maghrébins à la veille de l'indépendance car elle souligne une catégorie littéraire issue d'un pays islamique dont les rapports et les fondements sont foncièrement différents des autres.

Dans ce sens, la question de l'utilisation de la langue persane dans des œuvres traduites en français (liée à l'incapacité de maîtriser suffisamment le français pour écrire directement dans cette langue) ne pose point de préjudice à la transculturalité de l'œuvre, puisqu'il y a avant tout la volonté de dépasser (par la technique de l'écriture et le regard critique) la culture de soi et de tendre vers la nouvelle culture. Tous les auteurs (même Tajadod ou Satrapi ou Hachtroudi, et d'autres) recourent donc d'une manière ou d'une autre aux moyens explicatifs pour faciliter le transfert du sens des phénomènes culturels spécifiques. Cela représente un réel « souci » de renseigner sur les codes, les mœurs, les expressions, locutions, légendes, mythes, poésie, etc. pour le lecteur francophone. D'autre part, l'intentionnalité explicative combinée aux techniques diverses employées (explication dans la diégèse ou en forme de notes) participent au métissage des œuvres. Par exemple, la dimension poético-mystique et le culte du mystère de la pensée persane sont réadaptés dans la forme romanesque et remesurés à l'aune de la rationalité du monde occidental. Les mythes, les imageries mystiques et la poésie sont ainsi détournés et modernisés dans l'écriture par les auteurs. On retrouve également des figures représentatives issues de cet univers, par exemple le guide et le vieillard prophétique dans la dernière nouvelle de Meskoob « Voyage dans le rêve » (que nous analyserons plus loin), ou bien le personnage (encore un vieillard) du marionnettiste et sa famille vivant dans un havre paradisiaque à la fin du roman de Tajadod, ou encore un « vieux Martiniquais » dans la première nouvelle « Ti Punch » du recueil *La 602<sup>e</sup> nuit* d'Erfan. Des personnages mais aussi des thématiques comme la « superstition » et la « religion » (« Bibi » d'Erfan ou le roman de Ghassemi), ou encore des concepts comme le « jardin », le « paradis » manipulés par Meskoob, Rahimi ou Nadji-Ghazvini.

En réalité, il s'agit d'une évolution perspectiviste où les auteurs franco-iraniens s'efforcent de faire basculer leur « regard » dans celui d'un lecteur occidental qui se trouve face à des événements socioculturels auxquels il n'est aucunement familier. Pourtant ce perspectivisme ne peut être total, à cause justement du métissage et de l'hybridité du regard. En somme, il s'agit d'une

littérature qui se veut communicative sur les mêmes bases que la littérature occidentale (post)moderne, tout en explorant ses propres potentiels hybrides et créatifs. Le regard hybride et l'approche transculturelle des auteurs comme Tajadod, Erfan ou Satrapi manipulent parfois le français comme « métalangage » pour expliciter au fond, non pas uniquement des mots, mais le sens dissimulé, inaccessible (dans l'autre langue et l'autre culture). Car, eu égard à la culture iranienne, les auteurs tentent de faire la part des choses pour le lecteur entre codes et valeurs imposés par des contingences historiques et politiques et la « vraie » culture. Des lois intolérantes ou absurdes du système politique sont donc méticuleusement explicitées dans les œuvres de Satrapi ou Tajadod afin de ne pas les confondre avec la « culture » iranienne. L'ironie permet de les mettre encore plus en valeur, mais également des concepts culturels complexes comme le *târof* ou encore des éléments relatifs aux us et coutumes islamiques dont le sens réel échappe au lecteur non averti. La position des auteurs est donc souvent visible à travers l'ensemble des portraits socioculturels qu'ils proposent. L'écart pris par les auteurs franco-persans se situe donc par rapport à une partie de leur « propre » culture et non par rapport à la culture occidentale, et les œuvres traduites comme *Harmonie nocturne* de Ghassemi, ou *Partir, rester, revenir* de Meskoob recourent aux notes en bas de page afin d'expliquer le nom des lieux ou des phénomènes postrévolutionnaires ou religieux<sup>425</sup>.

Le « refus de l'exotisme » est aussi un paramètre souligné par un auteur comme Chafiq qui l'exprime allégoriquement dans « La maison de Madame Girard ». Car depuis les années 1980, il y eut une évolution identitaire et sociale aussi bien du côté de « l'étranger » que des sociétés d'accueil occidentales, et l'auteur aide le lecteur français à s'engager dans son monde.

La fonction du métalangage projette ensuite une lumière nouvelle sur la langue persane qui peut dans son usage monologique véhiculer automatiquement du sens et des valeurs habituels et figés. Par exemple, la technique de Tajadod qui consiste à reprendre des registres courants en persan dévoile toute une pente de tradition relationnelle et langagière. Certaines locutions accompagnent des situations précises ; ainsi en offrant une boisson à Nahal, l'homme réagit : « - *Nouch-e djân*, lui dit Sattâr, que ton âme le déguste en douceur. »<sup>426</sup> Ou encore : « *Bah, bah*, qu'il est bon ce café, j'espère en boire au mariage de votre fille » disait l'homme à qui elle offre la tasse<sup>427</sup>.

Ce sont là des interjections, mots et expressions courants dont la traduction dévoile le sens caché et les traits culturels, et qui propose également un retour sur leurs caractères spontanés ou absurdes. De la sorte, cette forme de translation par le métalangage est une technique qui aiguise le regard critique du lecteur franco-iranien sur sa propre culture et ses paradigmes culturels tel un miroir reflétant sa

<sup>425</sup> « Kofr-abad » (25), « *pâsdar* » (35), « première nuit de la tombe » (Nakir et Monkar, p.56), « Ashkbous », etc. chez Meskoob. Et chez Ghassemi nous avons par exemple des termes comme : « Harmaleh » (95), « *âch-é-rechteh* » (59), etc.

<sup>426</sup> Tajadod, 2007, 213.

<sup>427</sup> Ibid., p.184.



propre image. Le lecteur persanophone entend ainsi sa langue traduite dans une autre langue, s'écoulant parler pour ainsi dire. Que l'auteur écrive directement en français ou qu'il ait recours aux notes explicatives, dans les deux cas l'interlangue reste active dans l'écriture franco-persane. Nonobstant, dans le premier, l'auteur fait aboutir le transculturalisme littéraire et l'hybridité textuelle à son paroxysme, tandis que dans le deuxième, le souci du transfert correct reste une préoccupation centrale et la lecture reste plus laborieuse. On peut également souligner que l'usage de l'interlangue dénote une attitude linguistiquement *décomplexée* face aux littérateurs du pays d'accueil. C'est également un signe de transculturalisme plus abouti au niveau identitaire et social. Bien entendu, des auteurs ayant intégré la France plus jeunes et maîtrisant parfaitement la langue du pays d'accueil n'hésitent pas à manipuler, « jouer » avec la langue, alors que la traduction rend cette tâche beaucoup plus complexe.

### 2.2.3.3 De l'auto-traduction

Dans le cas de l'auto-traduction des œuvres chez des auteurs, comme Nadji-Ghazvini ou Erfan, qui ne publient pas d'abord en persan pour ensuite les faire traduire en français, la démarche est plus « proche » de ceux qui écrivent directement en français tout en étant différente. En effet, cette forme même de l'écriture/traduction qui vise d'emblée le lecteur français, est une réinvention et même une « re-création » *simultanée* de l'œuvre dans l'esprit de l'auteur. Car la pensée créative de ce dernier doit se positionner simultanément sur deux univers culturels. De la sorte, la double culture qui préexiste chez l'auteur, confrontant instantanément des modèles linguistiques, fait poser la question de leur transfert immédiat. Puisqu'il doit également et constamment tenir compte de la compréhension et de la transmissibilité de son écriture. La « distance » des choix linguistiques et de la traduction est tout de même plus courte et donc spontanée qu'une traduction a posteriori ; même si elle n'offre pas la même fluidité de lecture qu'une écriture directe en français. Une telle démarche exige effectivement une réflexion sur soi, sa culture, sa pensée et sa langue pour l'auteur/traducteur présumé. Ensuite, en traduisant son œuvre, ce dernier est confronté à ses propres mots et expressions qui doivent être significatifs et appropriés pour le lecteur français. Il s'agit donc non seulement d'une confrontation linguistique, mais d'une profonde réflexion transculturelle.

Depuis le début des années 2000 apparaissent des œuvres visant directement le public français. Des œuvres qui n'ont pas été entièrement écrites en persan, et dont les auteurs eux-mêmes ont élaboré le français. Dans ce cas de figure, la traduction du texte révèle une approche technique différente par rapport aux difficultés linguistiques habituelles (transfert de sens, équivalences, fidélité à l'original). En effet, pour « entrer » dans l'univers créatif franco-persan, il existe différentes voies, il n'est donc point nécessaire de maîtriser parfaitement la langue française, bien que cela facilite la démarche. Des lacunes linguistiques peuvent toutefois compliquer l'expression du transculturalisme, car, dans ce cas, la vision de l'auteur utilise un *outil* (la langue persane) qui n'est pas immédiatement adapté

à la « finalité » pratique de la création qui correspondrait au souhait de l'auteur. Aussi, lors d'un entretien avec le poète et l'auteur Nadji-Ghazvini, ce dernier avouait l'extrême difficulté de penser et d'écrire son œuvre dans sa langue maternelle et de la traduire ensuite en français.

Nadji-Ghazvini, ayant eu l'expérience laborieuse de l'auto-translation a posteriori de son premier roman *Neige sur Téhéran* (2000), décide de procéder autrement pour les deux romans suivants *Les anges ne reviendront pas* (2005) et *Le trèfle bleu* (2009) en les concevant en persan mais en les destinant spécialement au public français. Selon l'auteur, l'expérience de l'auto-translation fut extrêmement laborieuse et parfois « insatisfaisante »<sup>428</sup>. Si l'on compare donc la version persane de l'œuvre à sa traduction, on constate en effet une grande différence, une « perte » de sonorité et de musicalité rythmique dans les constructions phraséologiques françaises. Nadji-Ghazvini éprouve les difficultés de traduction liées à une langue plutôt musicale et sonore influencée par une longue tradition de poésie. Il existe également des obstacles liés aux différents registres langagiers en persan, difficilement traduisibles en français. Alors, les dialogues sont parfois raccourcis dans la version française du roman, et le ton donné au personnage pittoresque (Ali) n'est que l'ombre esquissée de la version originale.

On constate par ailleurs des changements du point de vue de la forme dans *Neige sur Téhéran*. Par exemple, la version persane du roman était intitulée initialement (dans une écriture calligraphique classique) : *Annonce pour la vente d'une machine à laver*<sup>429</sup>, ce qui évoque la dimension « bouffonne » de l'univers des personnages allant de pair avec le cynisme ambiant du récit. Alors que le titre en français souligne plutôt la dimension mélancolico-poétique du roman. La version originale commence aussi avec un poème de Nezami Ganjavi (1141-1209) en exergue. Cette différence d'entrée en matière est également résiliée de la version française du roman ; prélude et signe d'une réadaptation claire de la prose comme genre occidental de l'écriture, explicitement distingué de la poésie. Car la prose persane confère une plus grande place au rythme et à la musicalité phraséologique poétique, en laissant parfois une frontière bien plus trouble entre les deux genres.

Mais plus précisément, en comparant les deux versions de l'œuvre, on observe que bien que la trame de l'histoire reste la même, la traduction est en fait une *adaptation* du récit originel. Une « autre » œuvre avec d'autres paramètres sonores et stylistiques plus appropriés à sa réception en français. Car la difficulté du roman réside dans la transmission des émotions du narrateur et de sa vision des changements historiques très particuliers de l'Iran. Tout cela est étroitement lié aux modes expressifs et esthétiques iraniens, et principalement aux sonorités rythmiques liées à la langue persane. La langue poétique, rythmique et sonore dans son expression en prose littéraire est parfois si spécifique et liée dans sa forme avec des termes qui le véhiculent, qu'il devient difficile de trouver son équivalent dans une autre langue, afin de transmettre parfaitement les émotions recherchées. Il faut alors adapter le tout dans le « moule » d'une autre langue pour sauver au moins le

---

<sup>428</sup> Entretien privé, le 28 août 2011, Paris.

<sup>429</sup> Edition Keyvân, 1992.

sens profond de l'histoire et « l'équivalence » des sensations.

Les derniers romans de l'auteur sont donc d'abord pensés en persan en tenant compte de la traduction qui s'ensuivrait immédiatement. Pour un auteur de poésie et styliste comme Nadji-Ghazvini, cela relève d'une tout autre procédure de réadaptation en vue de la traduction française. Nous sommes là face à un phénomène curieux qui est, en réalité, une création qui se conçoit dans une autre langue, se cherche et se compare. Elle doit adapter ses aptitudes dans une nouvelle langue ayant ses propres contraintes. Cependant, l'expérience du transfert poétique, comme l'essence du style narratif de Nadji-Ghazvini, se réalise sous une forme nouvelle et devient transculturelle par l'effort de garder l'équilibre entre deux dimensions culturelles, ainsi que son authenticité.

L'auteur renonce ainsi à la traduction d'une œuvre linguistiquement complexe et rythmée, trop spécifique à la langue persane, pour faire basculer sa pensée directement dans des formulations langagières autrement plus adaptées à la langue française. Il pénètre alors dans le processus du transculturalisme littéraire qui tente d'ajuster et de transmettre sa vision « iranienne » au public français. Son dernier roman *Le trèfle bleu* a pour sujet l'atmosphère postrévolutionnaire de l'Iran, et adopte une position politiquement engagée contre la théocratie et le totalitarisme religieux déjà bien installés. L'intrigue est basée sur un fait divers réel où une fillette subit la sauvagerie des milices du régime. Pourtant, l'histoire garde le style poétique cher à l'auteur, tout en évitant les complications de la traduction puisqu'il est prédestiné à l'origine aux lecteurs français. Le regard poétique du narrateur extradiégétique s'exprime à travers la tradition séculaire d'une description de la nature, en vue cette fois d'une traduction en français : « C'était une matinée printanière, après une brève averse. Adossé à l'unique traverse du banc, les yeux clos, il huma le parfum des fleurs des champs. L'odeur de la terre mouillée se mêlait aux fragrances familières ainsi qu'au murmure d'une brise lointaine venue de la mer. »<sup>430</sup>

Il existe néanmoins des inconvénients à une telle démarche. Car le roman met plus en valeur le souci de faire passer le « discours » anti-régime engagé, la répression politique et le sentiment de révolte, que la créativité elle-même comme finalité libre de toute « contrainte ». La vigueur de la dénonciation du discours « obstrue » en partie l'élan poétique et la polyphonie de l'écriture qui apparaissent pourtant dans le premier roman *Neige sur Téhéran* (ayant également une forte position critique et engagée). Il semble qu'au fond, la langue suit plus difficilement la verve créatrice dans une œuvre pensée en persan, mais écrite en français. En effet, la situation linguistique de l'auteur fait pencher la balance du côté biographique des faits, et révolte le lecteur contre une réalité sociale intolérable. Le « message » engagé prend ainsi le dessus par rapport à la dimension virtuelle (des figures de styles : tournures elliptiques, métaphores, synesthésie, etc.).

Dans notre entretien privé, l'auteur explique sa démarche créative qui consiste à « reproduire » l'atmosphère, les personnages, les couleurs et tout un

---

<sup>430</sup> Nadji-Ghazvini, 2009, 7.

univers dans un esprit et une vision plus accessible en français. Or, le rythme de la poésie du persan est si « complexe » et « sinueux » à transmettre qu'il essaie de « simplifier » drastiquement son propos, tout en essayant de garder l'essentiel de son style poétique. L'auteur avoue très consciemment ne pas vouloir être « un auteur engagé », mais ce « manque d'intérêt général » pour la poésie le révolte profondément et le pousse à vouloir s'exprimer à travers la prose et à « témoigner » de la situation de son pays. Or, il nous semble que c'est très précisément cette position de l'auteur et son esprit d'engagement qui propulsent parfois l'œuvre dans la catégorie interculturelle alors que le premier roman (traduit tant bien que mal « après quatre années d'efforts » selon l'auteur) atteint cette dimension transculturelle plus riche. Nadji-Ghazvini est un poète qui tente de réconcilier, intégrer, métisser sa vision poétique persane dans la prose française. À l'image de cette œuvre, la plupart des autres œuvres balancent entre différents genres mais aussi différentes catégories de transculturalisme. C'est pourquoi nous avons essayé de les classer, de façon non exhaustive, en trois grandes « catégories » les plus visibles. C'est à l'intérieur de ce cadre que nous essaierons de mettre en lumière les thématiques et les notions du transculturalisme.

### **2.3 *Transculturalisme critique***

La critique et notamment l'autocritique sont des caractéristiques courantes du transculturalisme des écrits franco-persans. Elles ciblent généralement le domaine socioculturel et les complexités identitaires. Si l'autocritique est une dimension positive en soi, la critique pamphlétaire ou idéologico-politique « étouffe » la créativité et la transculturalité de l'œuvre. Pourtant, cela n'empêche pas les auteurs de détourner ce risque en traitant des dogmes islamiques et des superstitions dans un regard critique souvent ironique. Dans ce cas, le transculturalisme critique vise plus particulièrement ces thématiques dans le cadre des problèmes quotidiens et communicationnels en tant qu'exilés, ou individus en Iran. Il met en évidence les normes comparatives de la culture occidentale et de la modernité, à l'aune desquelles les auteurs fondent leur autocritique historique et psychologique aussi bien sur le plan individuel que collectif. Comment cette critique peut-elle garder son caractère transculturel en évitant le piège du militantisme ? Quelle est la clef de voûte qui permet l'équilibre entre la critique et une vision du monde ouverte et transmissible ?

L'(auto)critique constructive vise le collectif à travers l'individu et le protagoniste ; elle stimule ainsi l'ouverture de nouvelles perspectives expressives. Le style et la technique, avec lesquels cette dimension s'exprime, constituent la spécificité même de ces œuvres littéraires. Cet aspect de la littérature franco-persane atteint son paroxysme avec des auteurs tels que Tajadod, Satrapi et Ghassemi. Ces derniers développent une vision critique originale par rapport à la « littérature d'exil », construite sur l'humour et l'ironie. Ils n'hésitent pas à inclure leurs propres avatars chez un héros-narrateur auto-ironique. De la sorte, ce n'est point la critique qui crée en soi le transculturalisme de l'œuvre, mais la technique et les procédés de l'écriture par lesquels elle est exprimée. Culturellement, il est

donc important que la formulation ironique de la critique soit accessible au lecteur francophone.

Pour Pierre Schoentjes, la technique de l'ironie et la distance critique sont historiquement très liées. Notre intérêt spéculatif du transculturalisme est également orienté vers ces modalités d'expressions que sont le rire et l'ironie aussi bien du point de vue de la forme que du contenu. D'autres critiques liées à l'intertextualité et à la métatextualité seront aussi observées par la suite dans ces créations. Mais regardons d'abord le transculturalisme critique qui se fait de façon bilatérale : critique envers certains paramètres de la culture iranienne, et aussi à l'égard de la culture du pays d'accueil. Cette deuxième orientation est cependant moins importante dans la littérature franco-persane et se trouve plutôt dans le cadre du (multi-)interculturalisme social, et des difficultés de « l'intégration » dans la nouvelle société d'accueil. Mais elle est également moins accentuée, puisque la situation de l'exil des auteurs a évolué avec son temps dans le sens de la (post)modernité. Nous constatons alors l'émergence d'une autocritique identitaire, mais allégoriquement plus collective et culturelle. Elle est surtout à « double face » puisqu'elle vise aussi bien la société et les autres que soi-même. Une critique ironique qui ose progressivement « se » regarder à travers des codes et des valeurs communs sclérosés, tout en riant de soi. L'accent n'est donc pas porté sur les aspects *conflictuels* (comme dans l'interculturalisme), mais sur la vision artistique. De ce point de vue, le regard ironique d'un auteur comme Tajadod se tourne non seulement vers la société postrévolutionnaire et islamique, les us et les coutumes paradoxaux en décalage avec la modernité vers laquelle elle essaie de tendre, mais aussi vers soi en tant qu'« étrangère ».

La critique prend plusieurs directions au cours du développement de la littérature franco-persane. Il y a d'abord une critique unilatérale de la phase multiculturelle associée à l'espace de l'exil au pays d'accueil. Ensuite, dans l'évolution de l'exil et de l'écriture, la critique devient bi- ou polylatérale, visant aussi bien les mœurs et la culture du pays d'accueil que celles du pays natal, et l'identité propre. De plus, s'agissant du transculturalisme, soulignons que la critique devient peu à peu plus subtile en dépassant les visions conflictuelles et en devenant des piliers d'une telle écriture. Cette hybridité et cette distance l'enrichissent et en attribuent une consistance plus solide aux critiques. À ce titre, *Passeport à l'iranienne* est un exemple remarquable du transculturalisme critique ironique et auto-ironique. En effet, le personnage autofictionnel de Nahal a du mal à garder son intégrité identitaire malgré son regard critique perspicace. Mais la mise en scène interculturelle des personnages et l'ironie à double sens (l'auto-ironie) complètent le transculturalisme critique : le fond culturel commun de la narratrice franco-iranienne et de ses compatriotes les entraînent dans le même examen critique du lecteur à travers l'usage particulier des langues. Car il s'agit bien d'un roman plurilinguiste et polyphonique, qui, en même temps, est écrit directement en français, la langue française jouant un rôle de *métalangage* pour éclaircir les mots et les concepts persans de la culture postrévolutionnaire. Nous pouvons répartir la tendance critique de certaines œuvres dans le schéma suivant :

Auteurs	Critique unilatérale		« Critique » bilatérale/ autocritique
	Pays d'origine	Pays d'accueil	
Tajadod Nahal			<i>Passeport à l'iranienne</i>
Satrapi Marjan			<i>Persépolis</i>
Taraghi Goli		<i>La maison de Shemiran</i>	
Chafiq Chahla	« Le mur »	« La maison de Madame Girard »	« La blessure » « L'incendie »
Ghassemi Reza			<i>Harmonie nocturne</i>
Nadji-Ghazvini Firouz	<i>Neige sur Téhéran</i>		
Erfan Ali			<i>Adieu Ménilmontant</i>
Rahimi Atiq	<i>Syngué sabour</i>		
Meskoob Shahrokh	« Chronique du voyageur »		« Dialogue dans le jardin »
Djavann Chadortt	<i>Comment peut-on être français</i>		

### 2.3.1 Le retour de l'étranger

Le thème du retour au pays natal se développe principalement à partir du début des années 2000 par certains auteurs ayant eu la possibilité de rentrer après de nombreuses années d'exil. Satrapi et Tajadod ont exploré cette expérience nouvelle du point de vue identitaire et l'ont exprimée. Il apparaît alors clairement que le point de vue de l'artiste exilé n'est pas le même après des années d'absence. La société iranienne a également évolué et même drastiquement changé. De la sorte, le retour introduit un paramètre nouveau dans la problématique de l'exil, et du retour au pays : c'est la notion de l'étranger « chez » soi. Exprimé avec humour, ironie et parfois tristesse, le retour marque pour le moins un sentiment de décalage et d'étrangeté face aux phénomènes socioculturels familiers. Une situation paradoxale, sujet de spéculation chez bien des intellectuels.

L'exilé qui rentre au pays se sent à nouveau « étranger », car il doit s'accrocher à ses souvenirs qui ne sont plus en adéquation avec la réalité de la vie. L'individu se trouve face aux relations institutionnalisées mitigées et transformées durant son absence. Entre temps, d'autres liens culturels se créent avec le pays d'accueil ; surtout pour la catégorie d'auteurs/créateurs intellectuellement plus sensibles. Effectivement, les liens culturels interrompus dans l'espace-temps du pays natal se régénèrent graduellement en exil en se combinant avec ceux de la France et de l'Occident. Tajadod est l'une des premières romancières ayant consacré un roman entier à ce sujet. *Passeport à l'iranienne*, récit de voyage à caractère autobiographique, met en scène cette situation de retour dans une perspective profondément ironique et critique. La narratrice se trouve continuellement en décalage avec des codes communicationnels, des mœurs et des nouvelles valeurs répandues dans la société postrévolutionnaire. Or, le paramètre narratif nouveau qui s'insère dans la vision de « l'étranger » (comparé aux odyssees tragiques) est la légèreté et l'ironie. Ces techniques narratives

fonctionnant comme des « filtres » d'observation et de compréhension, voire de tolérance. Le lecteur découvre alors un récit vide de toute dimension « nostalgique » et « destructrice » mais qui en même temps exprime un regard critique et lucide sur la culture iranienne. L'identité et le caractère de la narratrice Nahal forment l'exemple même d'une intellectuelle, consciente de sa culture comme une série de choix et non comme des paradigmes subis. Nous verrons plus loin, dans une analyse plus détaillée, la fonction de l'ironie comme « outil » critique.

La double culture et la possibilité du choix des paramètres socioculturels nouveaux passent d'abord par un choc. Le personnage de Marjan de *Persepolis* tombe d'abord dans une profonde dépression (c'est donc le même schéma premier que celui de l'exilé dans le pays d'accueil) avant de se réadapter aux nouveaux codes et mœurs du pays natal. Ainsi, quand bien même l'exilé se sent fragilisé et frustré dans son pays d'accueil, il a le choix de se reconstruire une identité nouvelle tout comme au pays natal, car l'identité en tant qu'entité culturelle et en mouvement est changeante et perfectible. Elle a la capacité de changer dans un espace/temps autre que celui de l'enfance et du pays natal. C'est pourquoi, à la suite de son analyse de l'exil, Chafiq affirme : « Les questionnements existentiels provoqués par l'exil peuvent se révéler salutaires. L'exil peut ouvrir sur de nouvelles perspectives. »<sup>431</sup> Se questionner sur sa condition est la marque d'une prise de distance qui passe d'abord par l'acceptation de l'exil. Cette prise de distance d'abord « spontanée » car due au déplacement spatio-temporel, devient ensuite un phénomène conscient d'une mutation interne de l'individu. Ce changement est d'autant plus efficace chez les auteurs pour qui le réflexe intellectuel est l'observation critique. Il ne s'agit pas non plus d'oublier le passé ou son identité passée, mais c'est la manière de les reconsidérer qui change<sup>432</sup>.

### 2.3.2 L'ironie chez Tajadod

La critique ironique de Tajadod, qui se reflète à travers le dépistage des codes visibles et moins visibles, peut être catégorisée sur trois niveaux : critique ironique, politico-religieuse et socioculturelle. Le ton et le regard ne changent pas leurs « qualités » ironiques ou critiques ; de la sorte, il n'y a pas de hiérarchie qualitative de l'ironie critique. Aussi la qualité du roman se mesure-t-elle bien à son originalité littéraire et lui évite le risque d'être classé dans une catégorie engagée et interculturelle. Nous distinguerons ces critiques par quelques exemples.

L'ironie de Tajadod se remarque également dans sa technique narrative personnelle et le maniement de l'interlangue d'une façon particulière. En effet, une telle intégration et un tel métissage du français et du persan sont sans précédent, car ce sont toujours l'humour et l'(auto)ironie sociale et culturelle qui donnent le 'la' au récit, et non un sentiment de dépossession identitaire. L'auteur de *Passeport* est

---

<sup>431</sup> Chafiq, 2005, 25.

<sup>432</sup> Même s'il s'agit justement de la quête et du combat d'Erfan dans son approche à l'exil et à l'oubli.

la seule à introduire de façon systématique des expressions courantes et des concepts culturels profondément iraniens dans la littérature franco-persane. Un champ lexical de mots persans et leurs définitions s'intercale continuellement dans son roman. L'auteur emploie des techniques variées afin d'explicitier des traits caractéristiques de la culture iranienne : dès le début du récit, elle emploie des mots persans liés aux situations socioculturelles bien spécifiques.

C'est en contextualisant dans le récit que la narratrice facilite la compréhension des concepts socioculturels complexes pour le lecteur qui les retrouve et les reconnaît dans d'autres contextes au cours du récit. En même temps, elle n'hésite pas à montrer sa « position » critique par rapport à un concept comme le *târof* en le qualifiant de « la guerre »<sup>433</sup> qui souligne son caractère hypocritement belliqueux (pour le soi-disant bien de l'autre), ou la déférence exagérée. La position subtilement critique est teintée d'humour et marque l'hybridité de Nahal qui y voit probablement l'inutile complexité de cette coutume. Position qui n'est bien sûr pas partagée par ses compatriotes y voyant traditionnellement un signe de politesse. Le *târof* peut surgir dans d'autres contextes (l'épisode du taxi suivant la moto par exemple) soulignant des codes sociaux de comportements afin d'atténuer des tensions dans les relations sociales. La traduction formelle des expressions en français crée une distance linguistique annulant leur effet sémantique et spontané imprégné dans l'automatisme culturel. Lire la traduction de ces expressions, pour le lecteur, paraît avant tout drôle et grotesque.

D'autres expressions du champ lexical persan sont plus simples et s'explicitent dans le contexte. Par exemple, le mot *toman* qui est l'unité monétaire iranienne : « À l'époque le dollar était à cinq cents toman [...] »<sup>434</sup>. La monnaie iranienne est tellement faible qu'elle fait le bonheur des étrangers en Iran et le souci des Iraniens. Tout le monde en parle et fait des comparaisons avec le cours du dollar ou de l'euro. « Dans ces cas-là, il m'arrive de m'imaginer à Wall Street », conclut-elle en ironisant. Parler de l'argent soulève indirectement le regard critique porté sur la crise économique et la dévaluation de la monnaie courante en Iran. Elle introduit également une comparaison politique avec le régime précédent où le *toman* avait une crédibilité internationale, tout comme l'identité des Iraniens, puisque la dévaluation symbolise la frustration identitaire du peuple eu égard à leur passé. D'autres mots du persan comme *khânoum* sont traduits immédiatement après emploi : « En fait, Nahal khânoum, madame Nahal, [...] »<sup>435</sup> ; ou encore, en parlant d'un des concepts fondamentaux de l'islam, la narratrice invoque le mot-clef en persan au milieu de son énoncé : « L'islam nouveau interdit non seulement le contact de la chair d'un inconnu, d'un *nâ mahram*, d'un homme qui ne fait pas partie de la famille immédiate – père, frère et fils – mais il interdit aussi de croiser son regard. »<sup>436</sup> Ici, il y a moins une intention d'ironiser que d'informer le lecteur.

Des phénomènes culturels, religieux et sociaux sont ainsi décodés à travers

---

<sup>433</sup> Ibid., p.23.

<sup>434</sup> Ibid., p.24.

<sup>435</sup> Ibid., p.28.

<sup>436</sup> Ibid., p.39.



des mots persans et dans un roman français. Des mots qui en disent long sur les mœurs et les traditions. La verve avec laquelle les expressions persanes sont employées, permet une déconstruction profonde par le langage. Cette déconstruction réside dans la manière et surtout l'emploi de ces concepts à travers différentes formes de « traduction » (même leur écriture dans l'alphabet latin est au fond une représentation, déconceptualisation, finalement une déconstruction). La langue française donne en effet un cadre linguistique à travers lequel les paramètres socioculturels iraniens sont réfléchis. Cependant, l'auteur, elle-même étrangère à certains codes et signes de la société postrévolutionnaire, doit s'efforcer de les décoder.

### **2.3.2.1 Décodage des signes implicites. Des « non-dits »**

Parfois, il s'agit d'un déplacement de sens plus difficile à comprendre à cause des raisons sociales et culturelles. Les mots dénotent des connotations sociales ou religieuses. À un moment du récit, l'homme qui parle avec Sattâr à propos d'un appartement dit : « Docteur djân, j'en ai un. Mais c'est pour les enfants. »<sup>437</sup> La narratrice explique aux lecteurs que le mot « enfants » signifie « épouse » et que « faire allusion directement à sa propre femme, pour cette partie de la société, pratiquante et traditionnelle, est indécente ».

Il serait donc impossible de pouvoir appréhender la connotation réelle de ce mot dans un tel contexte sans l'intervention de la narratrice. Il n'est pas toujours facile de comprendre les détails d'une culture étrangère. La narratrice s'arrête sur certains traits culturels, et traduit en quelque sorte leurs codes. Dans un style ironique, elle montre parfois l'absurdité de ces codes implicites et de son désarroi. Elle en profite toujours pour donner le nom persan qui leur est attribué. À propos du thé, la boisson favorite des Iraniens, elle décrit les subtilités et les complications que cause sa cérémonie auprès des invités : « Il faut leur offrir du thé et je n'ai jamais su [...], satisfaire le goût de chacun de mes invités ». Elle explique l'intérêt que les gens portent à la couleur et le récipient dans lequel il est versé : « [...] des petits verres *kamar bârik*, (taille fine) ou « dans de grands verres (à la turque) », puis elle ajoute : « Quant à la couleur, elle doit être foncée pour certains, claire pour d'autres. Si par malheur on sert du thé clair à un partisan du thé foncé, il le repoussera en le comparant à âb-e zipo, à de la soupe. » Si le thé est trop foncé, il serait qualifié de « breuvage d'opiomane »<sup>438</sup>. L'affaire semble donc bien compliquée et constituer véritablement un critère de jugement de la part des invités envers leur hôte. La solution trouvée par la narratrice est de servir du café dès qu'elle reçoit du monde chez elle.

Cette solution est une manière à elle d'échapper à ce casse-tête absurde et aussi de satisfaire tout le monde. En même temps, c'est une façon implicite de faire comprendre aux lecteurs que la simplicité du café fait référence à la culture française par comparaison, et qu'il est beaucoup plus simple et proche d'elle que le

---

<sup>437</sup> Ibid., p.69.

<sup>438</sup> Ibid., p.135-136.

thé symbolisant la complexité de la culture iranienne : « c'est le café qui me sauve », conclut-elle finalement avec humour.

Un régime totalitaire impose des interdits ; des choses à ne pas dire et à ne pas faire. Ce n'est pas pour autant que les interdits sont respectés ; au contraire tout est dit et fait par des moyens détournés. Il s'agit en effet de décoder un mode de langage parallèle à tout niveau social, aussi bien en famille qu'en société. Il s'agit ainsi de comprendre les signes. Le décodage se fait parfois de façon directe, c'est-à-dire que les actes et les comportements *non-dits* sont directement et publiquement dévoilés comme dans le cas de porter le voile : « Le port du voile étant obligatoire, tout l'art, toute l'habileté des jeunes filles consiste à trouver un moyen de montrer, malgré tout, un maximum de leur chevelure. »<sup>439</sup>

Mais parfois le décryptage des mœurs et des comportements doit se faire de façon indirecte, comme la relation de Nahal et Mohtaram, la servante, qui est pleine de « non-dits » indirects et d'ordre privé. La narratrice est totalement consciente des attentes implicites de Mohtaram, qu'elle déchiffre dans ses faits et gestes, sans passer par des mots : « Pour elle, en effet, ce qui se trouve chez moi m'appartient. Et ce qui sort de chez moi lui appartient. Quand un fer à repasser tombe en panne, il est hors de question de le faire réparer. Il me faut le donner à Mohtaram. C'est la règle, d'autant plus stricte qu'elle est non formulée. »<sup>440</sup>

Naturellement, le système féodal de la République islamique impose une hiérarchie qui se reflète également au sein même des familles et des relations quotidiennes. Le décodage se fait alors parfois par les mots et leurs connotations. L'emploi des pronoms personnels « ils » et « eux » désigne par exemple « le régime en place ». Aussi, Narguess, l'amie du protagoniste, lui annonce l'informatisation du système par « ils »<sup>441</sup>. Nahal explique : « Ce "ils", cette troisième personne du pluriel, désigne « l'administration islamique au pouvoir ». Ce « ils » est aussi une façon de déclarer qu'il ne s'agit pas de « nous » qui sommes différents, et pas pro-régime. Cependant, cette distinction se brouille quelquefois au niveau des signes extérieurs, les comportements et les paroles, puisque même des fonctionnaires du régime emploient parfois ces désignations. Par exemple, en écoutant des « contrôleuses » qui s'occupent d'une femme qui vient de s'évanouir, la narratrice fait remarquer : « que maintenant elles aussi disent "ils" en parlant d'"eux". »<sup>442</sup> Cela montre bien l'état complexe et le mécontentement à l'intérieur même du système en place.

Lors d'une conversation téléphonique avec un certain docteur Askarniâ, la narratrice se rassure en entendant prononcer le nom d'un « chanteur vedette des années 70 » par ce dernier, comme référence afin de se faire connaître, lors de leur premier rendez-vous. Pour Nahal, ce code implicite et non-intentionnel se traduit par : « que le docteur Askarniâ n'est pas l'un « d'eux »<sup>443</sup>. Par ailleurs, les codes et

---

<sup>439</sup> Ibid., p.147.

<sup>440</sup> Ibid., p.33.

<sup>441</sup> Ibid., p.37.

<sup>442</sup> Ibid., p.72.

<sup>443</sup> Ibid., p.49.

les non-dits créent parfois des confusions. À un moment, lors d'une conversation, la narratrice sent qu'elle doit « graisser la patte » d'une tierce personne l'ayant aidée dans sa démarche. Elle se trouve alors face à un dilemme de code culturel « caché » et avoue : « Je n'ose pas lui demander ce que cela me coûtera. Cela ne se fait pas. » Il faut alors deviner la réaction et agir en conséquence sans passer par des mots, ce qui semble assez confus pour la narratrice. Certains détails physiques ou vestimentaires sont caractéristiques d'un état d'esprit particulier ou d'appartenance à un groupe précis. Ces détails sont parfois connus de la narratrice, mais pas la raison et l'origine de leur existence. Chez le marionnettiste, arrive un haut fonctionnaire qu'elle décrit ainsi : « Celui-ci porte la barbe fournie des représentants officiels, la chemise à col mao et la raie des cheveux dessinée à l'extrême gauche de la tête. »<sup>444</sup> Cette description montre qu'il s'agit bien d'un homme du gouvernement, des signes clairs aussi bien pour le lecteur que pour la narratrice. Cependant, aucun de ces derniers ne sait la raison exacte de cette coiffure. Celle-ci est expliquée immédiatement par un ami de Nahal : « Se peigner les cheveux avant la prière est une action considérée comme pieuse et bénéfique. Aussi les fanatiques, pour insinuer qu'ils passent leur temps à prier, dessinent-ils, avec un soin méticuleux, cette raie singulière. Encore un signe. »

Toutefois ces signes restent toujours à vérifier en République islamique. Parfois ils sont présents pour que l'individu se protège, ou qu'il profite au contraire de la société. Aussi, les frontières ne sont pas toujours très délimitées et claires selon la narratrice. Il s'avère par exemple que le fonctionnaire n'est pas un islamiste fanatique puisqu'il y a eu des signes : l'homme « regarde » la narratrice dans les yeux et « sourit dès la deuxième phrase ». C'est donc un croyant « modéré », et de plus Nahal voit ses photos où il figure aux côtés de l'ancien président Khatami. Pour un lecteur averti de la situation politique d'Iran, l'auteur renvoie un signal indirect (un non-dit) à propos de sa propre position et de son point de vue politique, à travers les comparaisons valorisantes qu'elle attribue au haut fonctionnaire. Elle le compare en effet à imâm Ali, symbole d'un islam pur et sensé. Voit-elle réellement « les modérés » iraniens comme une solution politique pour l'Iran ? Serait-elle vraiment partisane du règne d'un islam modéré (si cela existe) au lieu d'une démocratie en Iran ? Ce sont là des questions ouvertes dont l'auteur laisse l'interprétation à ses lecteurs.

### **2.3.2.3 L'ironie de soi et les autres**

Le regard de la narratrice voit l'absurdité comique des situations que les autres compatriotes ne voient pas. Car les autres sont en effet trop submergés par les mœurs de la société et n'ont pas le « recul » nécessaire ; ils n'ont également aucune autre référence culturelle à l'aune de laquelle ils puissent « juger » leurs codes comportementaux. Les compatriotes de Nahal se trouvent ainsi dans une situation de monoculture uni-référentielle ou bien une « rigidité culturelle » qui, selon les sociologues, empêche l'imaginaire de voir les phénomènes et de juger autrement

---

<sup>444</sup> Ibid., p.231.

avec modulation et distance. Par contre, ce à quoi procède la narratrice est une vision culturelle synthétique en opposition à cette rigidité qui est définie comme un état « [...] dans lequel s'enferme l'imaginaire quand il reconstitue et identifie ce qui est le propre d'une culture d'origine par opposition à ce qui ne l'est plus. »<sup>445</sup>

L'ironie se trouve précisément dans cette « inversion » de situation culturelle où l'idée d'une culture persane de valeur n'existe plus, et que la protagoniste juge spontanément les nouvelles mœurs postrévolutionnaires du pays natal à l'aune des normes culturelles du pays d'accueil. Par contre, même si la protagoniste se trouve directement impliquée dans des situations alarmantes, ou risque le malentendu de la part de ses compatriotes, elle arrive tout de même à prendre le recul nécessaire pour constater et décrire les phénomènes. La capacité d'analyse des situations permet à la narratrice d'être émotionnellement moins impliquée, et par là même de prendre une certaine distance par rapport aux jugements des autres sur sa personne. Cet espace d'autonomie intellectuelle lui permet d'observer minutieusement l'ironie des phénomènes, y compris elle-même parfois. Dans une des scènes, elle prévoit la mésinterprétation de ses invités à propos de ses vêtements : « Je rectifie mon rouge à lèvres et je me rends compte que je porte toujours mon ensemble *Pleats*. L'aspect froissé de ce vêtement exprime clairement, aux yeux des Iraniens, une nonchalance naturelle. Impossible pour eux d'imaginer qu'un vêtement ait pu être créé froissé. »<sup>446</sup> La narratrice exprime ici le décalage de ses propres normes par rapport à ceux des Iraniens en nuancant une certaine notion de valeur et par conséquent du jugement. L'utilisation d'une telle hyperbole dans la phrase soulignerait cette prise de distance et le désaccord de goût, mais aussi une nette démarcation entre « je » et « les Iraniens » d'une façon ironique.

Cependant, dans son étude sur la pratique de l'ironie, Pierre Schoentjes soutient que le but du locuteur n'est pas seulement de prendre ses distances, ou de rejeter le sujet critiqué, mais de partager également ce qu'il dénonce : « Grâce à l'ironie, les personnages sont en mesure d'exprimer leur adhésion à certaines valeurs tout en maintenant une distance par rapport à ce qui leur tient le plus à cœur. »<sup>447</sup>

Aussi, la narratrice rejette idéologiquement les codes postrévolutionnaires : les vêtements islamiques, la corruption et les valeurs imposées, etc., même si concrètement elle est obligée de s'y plier tant qu'elle reste en Iran. C'est donc une situation qui favorise l'auto-ironie, ou encore une « ironie du sort » pour la narratrice qui *doit faire* ce qu'elle est libre de *ne pas faire* en restant en France. Cependant, elle se laisse beaucoup plus facilement entraîner (non sans réticence) par d'autres codes plus traditionnels comme le *târof*, ou les pots-de-vin et les moyens illégaux liés à l'évolution des circonstances. Selon Schoentjes, la notion de distance est également en relation étroite avec celle de la dualité intérieure du moi ironique. Le fait de partager des valeurs, tout en prenant ses distances, crée une dualité chez le personnage qui s'exprime sous forme de la « petite voix » (qu'elle

---

<sup>445</sup> Jeudy & al., 2008, 21.

<sup>446</sup> Ibid., p.30.

<sup>447</sup> Schoentjes, 2001, 167.

n'écoute pas toujours) : « Ma petite voix me fait remarquer que Sattâr reçoit ses « clients » en plein air, [...] Est-ce bien normal ? Ne devrais-je pas me méfier un peu ? Pourtant je ne tiens aucun compte de ces avertissements. »<sup>448</sup>

#### 2.3.2.4 L'ironie, au sein de la société

L'ironie engendre le comique et stimule la réflexion par l'acte même de mettre un phénomène en perspective. En effet, ce qui paraît « naturel » et normal chez les Iraniens ne l'est pas forcément pour une personne venue d'ailleurs (même si elle en a une certaine connaissance). Un manque de connaissance engendre souvent un défaut du regard critique, et parfois même une tolérance exagérée et arbitraire ; c'est souvent le cas des « vrais » étrangers. Par exemple, si on leur offre un « thé iranien », ils ne sauront « l'évaluer » et le boiront simplement, ce qui n'est pas du tout le cas des invités de Nahal.

Or, le fait même de se pencher en ironisant sur des phénomènes culturels met le caractère superflu de certains de ces traits au premier plan. Tajadod ne manque pas d'aller encore plus loin, puisqu'elle implique (nous le verrons plus loin) sa protagoniste même dans cette ironie omniprésente. Schoentjes range l'ironie dans quatre domaines majeurs : « ceux du comportement, de la situation, du discours et de l'art. »<sup>449</sup> Dans ce récit, Nahal met ces quatre domaines en scène mais c'est l'ironie de la situation qui domine l'œuvre. Or, à aucun moment, les personnages ne sont eux-mêmes conscients de leurs situations ironiques. Dès le début le ton de dérision est donné lorsque la narratrice qualifie le problème du passeport de « petit souci, presque rien »<sup>450</sup>. Le lecteur ne s'en rendra compte que plus tard. C'est à travers le regard de la narratrice qu'il voit l'ironie. Un exemple flagrant est qu'après trente ans d'efforts, la République islamique n'a pas pu couper tous les liens de la société avec l'Occident et ses valeurs « bourgeoises ». Ce qui a donné naissance à un paradoxe ironique au sein même du régime s'exposant par le comportement des fils d'ayatollahs : « À bien y regarder, ils n'ont rien des « fils d'ayatollahs ». Ils ressemblent à la jeunesse dorée de tous les autres pays ». L'ironie du sort c'est que les fils des plus fanatiques sont eux-mêmes « [...] accompagnés de jolies filles, dont quelques mèches blondes dépassent de leurs foulards, et écoutent les derniers tubes du moment, parfois même de la musique décadente d'Occident, qui est interdite. »<sup>451</sup> La force fanatique et la répression absurde du régime ont fait en sorte que le comportement des gens et leurs réactions contribuent à l'ironie de la société. La forme même de la résistance acharnée de la jeunesse, afin de détourner les interdits et les normes islamiques, en laissant dépasser quelques mèches blondes ou porter des vêtements serrés, devient un acte de résistance bien ironique en soi.

Car, en effet, le propos même des interdictions est absurde. Par conséquent,

---

<sup>448</sup> Ibid., p.61.

<sup>449</sup> Ibid., p.15.

<sup>450</sup> Tajadod, 2007, 7.

<sup>451</sup> Ibid., p.79-80.

leur combat symbolique pour la liberté prend des couleurs comiques. Cette parabole du comportement, qui prend le contre-pied des valeurs islamiques (en risquant de grosses sanctions tout de même), n'est pas perçue par les Iraniens eux-mêmes. C'est à travers le regard de la narratrice, et à travers cette focalisation interne que le lecteur apprend l'ironie : « Pourtant, et chacun peut vous l'assurer, ce sont vraiment des fils ou petits-fils d'ayatollahs, sujets de graves tourments pour leurs très honorables grands-pères. » C'est que ces « honorables grands-pères » qui n'ont même pas su inculquer leurs valeurs islamiques à leurs propres enfants veulent éduquer la société entière.

### **2.3.2.5 Les effets de l'ironie. L'ironie de la narratrice**

À la différence du personnage socratique qui « simule l'ignorance afin de faire ressortir l'ignorance réelle de celui contre qui il discute »<sup>452</sup>, la narratrice ne s'engage pas dans un combat idéologique avec les autres protagonistes. En effet, à aucun moment du récit, elle ne veut changer les mentalités ou critiquer directement ses interlocuteurs. Par contre, le lecteur est souvent pris comme « complice », afin d'observer et de partager le regard railleur de la narratrice. En d'autres termes, l'ironie est cachée pour les personnages mais elle est partagée avec le lecteur. Lorsque Sattâr lui demande si elle connaît Alain Delon, l'auteur écrit : « Je hoche timidement la tête. Je ne lui dis pas que mon mari a écrit Borsalino et La Piscine. »<sup>453</sup>

Ici, le lecteur est le seul à voir l'ironie de la situation qui restera à jamais cachée pour l'interlocuteur de la narratrice. Le décalage des visions est tellement grand que la narratrice renonce dès le début à rentrer dans des détails avec ces interlocuteurs. Elle reste assez pragmatique sur le but qui est de récupérer le passeport : « Mais il vaut mieux que je n'en parle pas. Trop de risques de digressions », pense-t-elle. Il faut tout de même souligner que ce refus de la part du protagoniste de débattre et de s'impliquer, dénote une certaine résignation face à la masse sociale. Elle côtoie la société, la regarde, mais ne l'affronte pas. Cependant, la résignation n'est pas une acceptation ou une approbation. L'ironie devient alors un outil de critique communiquant une certaine dénonciation vis-à-vis de la situation. En effet, il serait inutile de vouloir « combattre » une société déjà profondément transformée.

Le fait que la narratrice soit la seule personne à appréhender le comique dans le comportement des gens et de la société est un signe de non-appartenance à la culture en vogue. En effet, contrairement à la vision socratique qui fut directement engagée dans le combat de l'ignorance, perçu comme un devoir, Nahal ne s'implique pas dans le redressement des normes de la société iranienne. Son ironie (même critique) ne s'adresse qu'aux lecteurs qu'elle n'hésite pas à prendre comme complices. Elle crée ainsi un lien entre ces deux mondes complètement coupés l'un de l'autre : les lecteurs et la société iranienne. Cette capacité de critique et

---

<sup>452</sup> Cf. Schoentjes (2011, 20).

<sup>453</sup> Ibid., p.103.

d'autocritique humoristique indirecte est un signe de transculturalisme chez l'auteur. Elle dépasse la frontière de la « rigidité culturelle » (qui renvoie aux références et aux normes fixes) et de soi-même (à travers son personnage alter ego), pour créer un regard nouveau. Une identité nouvelle, autocritique, légère et en mouvement surgit de cette expérience critique. Elle analyse en effet la culture de son pays natal devenue complexe, complexée et codifiée ; et c'est en la critiquant qu'elle la transcende et crée la possibilité de la transcender chez son lecteur. La légèreté de humour est une technique employée pour atteindre ce but.

L'omniprésence de l'auteur dans l'œuvre – expliquant des détails historiques ou définissant des complexités d'ordre culturel ou social en faisant alterner les commentaires et les actions –, fait de ce récit une tragédie comique à caractère postmoderne.

En effet, elle raconte des détails de la vie quotidienne des personnages au cours d'un court séjour en Iran et ne rentre pas dans des grandes théories critiques ou des discours politiques ; ce sont aussi des épisodes entrecoupés et fragmentés de la vie quotidienne des gens<sup>454</sup>. Le récit prône une dérision légère envers soi et sa propre situation. De ce point de vue, le récit de Tajadod appartiendrait à la catégorie de « l'ironie romantique ». Schoentjes affirme à ce propos : « Le phénomène y est défini comme une attitude ludique que l'artiste développe par rapport à sa propre création : c'est une sorte de dissociation qui permet au créateur de regarder son œuvre avec ironie. »<sup>455</sup> Par ailleurs, Schoentjes soutient que « l'intervention directe de l'auteur dans la fiction qu'il est en train d'élaborer, en minant la vraisemblance du récit, conduit à souligner l'artificiel dans l'art. Quant au dédoublement de l'auteur en une instance objective qui contemple à distance le moi subjectif, il implique une nouvelle conception du sujet : l'homme ne se perçoit plus comme une unité homogène mais comme un assemblage sous tension d'éléments contradictoires. »<sup>456</sup>

Aussi, y a-t-il de l'ironie romantique lorsqu'il y a une intervention fréquente et une dualité du moi chez l'auteur. De ce fait, la vision donnée relève de l'auto-ironie, et dans ce sens la technique de Tajadod est très proche de la conception romantique allemande de l'ironie. Car cette dispersion (antinomie de « l'unité homogène » qui renvoie également à la monoculture) de la narratrice, dans son environnement originel devenu chaotique et dans ses références de la culture française, crée les principaux ingrédients nécessaires à l'auto-ironie et à la critique des personnages littéraires (post)modernes. C'est précisément le cas de Nahal avec son dédoublement « schizophrénique » par la « petite voix » intérieure qu'elle entend. L'ironie romantique a donc des caractéristiques qui sont utilisées, certes intentionnellement par l'auteur, dans sa transmission d'informations aux lecteurs. La vision postmoderne d'un univers iranien, que cette forme d'ironie et d'auto-ironie projette dans l'esprit du lecteur occidental, pose naturellement la question de sa réception.

---

<sup>454</sup> Cf. J.F Lyotard.

<sup>455</sup> Ibid., p.23-24.

<sup>456</sup> Ibid., p.111.

### 2.3.2.6 La réception de l'ironie par le lecteur

Le lecteur francophone découvre peu à peu la société iranienne à travers les péripéties de la narratrice qui la définit en passant. Au fur et à mesure que le récit progresse, le lecteur ressent la position prise et l'engagement indirect de la narratrice face à certains traits culturels. Même si le ton reste léger, le poids du regard critique de l'auteur face aux mœurs islamiques et d'autres traits culturels de la société devient évident pour le lecteur. L'ironie est donc fonctionnelle. Cependant, celle de Tajadod n'est pas blessante, dans ce sens, elle s'est dotée de son caractère « français » selon la vision de Schoentjes : « En France en particulier, on argue régulièrement de son côté blessant pour lui préférer l'humour. »<sup>457</sup> Puisque le but n'est pas de polémiquer ou théoriser, mais d'amuser, tout en éclairant le lecteur.

Ainsi la narratrice nous révèle bien avec un humour non sarcastique que les Iraniens ne vont pas à la Mecque que pour prier ou voir Dieu, mais aussi pour acheter des lingerie coquettes : « Tu vas voir, lui dit-elle, juste en sortant de la "Maison de Dieu" (Kaaba), tu tournes un peu à ta gauche. Et là tu vois l'enseigne couleur fuchsia d'un magasin de lingerie [...] Tu me prends le string dont la fente de devant a la forme d'un cœur. »<sup>458</sup> De la sorte, la réalité quotidienne et les apparences islamiques que le régime revendique (notamment pour les Occidentaux), ne sont que des apparences de la réalité. Celle-ci est représentée par l'œil espiègle de la narratrice qui fait sortir son caractère postmoderne et moqueur. C'est là tout l'art de l'auteur qui traduit ces vérités implicites dans le sens des propos de Schoentjes : « L'art se montre afin de rendre possible une vision renouvelée de la réalité ; l'artiste s'efforce d'établir une vérité originale des choses en minant leur aspect conventionnel, qui passe par leur représentation traditionnelle. »<sup>459</sup> La compréhension de l'ironie supposerait une connaissance de la situation. Or, dans le cas de ce récit, beaucoup de paramètres sur la société iranienne restent méconnus pour le lecteur français. Cependant, dans la deuxième partie de son livre, l'analyste soutient que le jugement du lecteur et la capacité de recevoir l'ironie reposent sur l'opposition qu'il établit entre un idéal et la réalité : « Une sorte de confiance, certains diront de naïveté héritée de l'enfance, nous pousse dans un premier mouvement à mesurer la réalité à l'aune où le beau et le bien régneraient sans partage [...], on peut décrire son fonctionnement à partir de l'opposition entre l'idéal et la réalité. »<sup>460</sup> Ainsi, le manque de connaissance du lecteur occidental de la spécificité iranienne, n'empêche pas ce dernier d'atteindre la dimension ironique de celle-ci. Car l'idéal de l'auteur se mesure à l'aune des critères reconnus et partagés par le lecteur occidental.

---

<sup>457</sup> Ibid., p.137.

<sup>458</sup> Ibid., p.132-133.

<sup>459</sup> Ibid., p.109.

<sup>460</sup> Ibid., p.143.



De plus, Tajadod associe souvent la mise en scène de l'ironie du sort (social, historique ou politique) avec le souci d'une explication limpide. Par exemple, à propos des magazines de mode confisqués par les agents du régime et envoyés au ministère de la « Guidance islamique », la narratrice raconte que le « Bureau du coloriage » du ministère

[...] s'occupe aussi à noircir les catalogues des musées et des livres d'art. C'est une entreprise de maquillage universel. Au moment même où, sur le site avizoon.com, de jeunes Iraniennes, d'origine modeste exhibent leurs sexes aux yeux du monde entier, un fonctionnaire assombrit consciencieusement, au marqueur noir, les seins d'Aphrodite dans le catalogue du Louvre.<sup>461</sup>

Ce grand décalage étonne et surprend, par son absurdité, n'importe quel lecteur dans le monde. Car, les acharnements du gouvernement islamique, afin de préserver les codes et les mœurs drastiques et primitives (un employé consciencieux qui passe ses journées à colorier les parties nues, à la main), paraissent naturellement dérisoires face à l'immense évolution technologique et à la mondialisation. La représentation conventionnelle et l'image du pays que véhicule la République islamique dans le monde paraissent ainsi artificielles et politiquement orientées. L'auteur dévoile la réalité quotidienne des gens et de la société en les formulant dans un langage compréhensible pour le public non averti. Cependant, ses idéales culturelles puisent leurs racines ailleurs que dans son pays natal ou dans un espace géographique.

#### **2.4 Transculturalisme antagonique**

Les antagonismes qui furent d'abord causes de souffrances et ceux psychiques et intimes, deviennent littéralement des sujets (thèmes, personnages, genre, etc.) de réflexions et sources de productions artistiques. De la sorte, avec l'écriture transculturelle s'opère une déterritorialisation dynamique des antagonismes, paradoxes et oppositions paradigmatiques dans le domaine créatif. À ce stade, l'auteur ne subit plus passivement ces souffrances, mais les canalise dans une dimension active et productive. Aussi, la création pour un public nouveau entraîne inéluctablement la reconnaissance et l'affirmation d'une nouvelle vision transculturelle.

Au niveau du transculturalisme littéraire, les antagonismes abordés sont plus fréquemment ceux de la dimension socioculturelle du pays d'origine, que des problématiques directement liées à des différends d'ordre interculturel de l'espace d'exil et de la société d'accueil. Naturellement, le deuil de l'exil étant fait, il n'y a plus de crise identitaire. Alors dans ce cas les antagonismes sont abordés avec (auto)ironie, comme chez Satrapi ou Tajadod. Il y a en effet pour l'auteur une « scission » avec les première et deuxième « phases » de l'exil dans le sens où ce dernier et son protagoniste autofictionnel dépassent pour ainsi dire une critique acerbe, directe et hyperréaliste des différences. Dans cette catégorie, l'écriture est

---

<sup>461</sup> Ibid., p.32-33.

avant tout focalisée sur l'esthétique et la technique créatives, le discours devient plus subtil et souligne moins les problématiques interculturelles. L'atmosphère des récits se « dégage » délicatement de l'engagement social et la pensée cherche plus l'onirique que le réalisme social. C'est le cas des dernières nouvelles de Chafiq et du dernier volet de la trilogie de Meskoob plus abstraites au niveau spatio-temporel, plus « désindividualisées » et universelles au niveau des personnages.

Du point de vue littéraire, le transculturalisme antagonique représente une dimension créative, qui, dans sa manière d'exprimer les douleurs liées aux paradoxes interculturels les transcende en même temps. Le dépassement engendre alors une nouvelle créativité puisque le regard, la manière d'aborder des problématiques ne sont plus les mêmes. En effet, le mode expressif et la technique littéraire liés à des sujets et des paradigmes socioculturels inconnus pour le public français, invitent l'auteur à un effort de perspectivisme sur son propre terrain culturel. De la sorte, l'écriture d'exil progresse graduellement vers la littérature franco-persane en changeant de « nature » pour ainsi dire. Elle exprime des oppositions culturels et des conflits psychologiques d'une façon décomplexée et libérée des jugs du pathos, et donc au fond plus ancrée dans une perspective créative en tenant compte de sa réceptivité. Le changement de perspective même dans la narration montre qu'en réalité le regard porté sur ces antagonismes a lui-même évolué. C'est ce que nous allons voir plus concrètement à travers des exemples.

De surcroît, cela signifie qu'il y a une évolution identitaire et paradigmatique qualitativement profonde, car parfaitement hybride, dans la perception du monde de l'auteur. Le transculturalisme littéraire est le résultat de ce dynamisme du métissage dans la perception. Aussi s'effectue-t-il une ouverture des antagonismes vers un monde progressivement plus réceptif. Dans ce sens, la dimension transculturelle des antagonismes implique nécessairement le dépassement du cadre particulier (ou communautaire) des douleurs psychologiques et des antagonismes culturels, afin de projeter le regard vers des horizons plus larges dans un langage universel. En réalité, le regard transculturel du créateur parvient à dépasser ses frontières culturelles d'origine pour exprimer ce qui dans les antagonismes s'accorde aux cultures d'autres peuples. Regardons de plus près quels sont ces antagonismes et leurs expressions.

#### **2.4.1 De la configuration des expressions antagoniques**

Les antagonismes reflétés dans la littérature franco-persane se situent à différents niveaux relatifs à la linguistique, la psychologie, la politique et la religion. Le changement de perspective transculturelle se présente sous la forme de l'expression et l'atmosphère que dégagent les récits. L'humour, le langage, l'usage des métaphores et le mélange des styles représentent autant de signes qui soulignent l'évolution et le métissage littéraire qui, tout en continuant à aborder en arrière-plan des notions d'antagonismes socioculturels, offrent de nouveaux moyens d'accessibilité et de possibilités d'échanges avec un public plus large.

L'approche esthétique des antagonismes socioculturels souligne bien le transculturalisme du regard, et de la technique narratologique de l'auteur. Afin de mener à bien et de transmettre son « discours » critique des antagonismes, l'auteur renforce la dimension fictionnelle de son style narratif, plutôt que de développer un exposé moral ou sociocritique. L'exemple de la nouvelle « Bibi » d'Erfan illustre bien le lien entre la vision du monde de l'individu et la culture sociale. L'auteur met allégoriquement en perspective à travers son narrateur ce lien psychique d'un « moi » et des paradigmes socioculturels de tout un peuple sans en faire un discours polémique. À travers les mésaventures d'un enfant, la nouvelle pose subtilement la question plus large et éthique de la responsabilité des actes individuels et leurs conséquences dans une société ballottée entre un traditionalisme mercantile et une ébauche de « modernité » (chez la figure de l'oncle communiste). En réalité, l'auteur ouvre plus largement le débat et vise une réflexion concernant le rôle et l'impact concret de l'individu sur l'évolution des événements sociaux, ou bien à l'inverse : le poids de la collectivité écrasant et déformant l'individualité.

Ce sont là sans doute des pistes de réflexion critique qui orientent le regard du lecteur sur le fond des contradictions de la société traditionnelle (en l'occurrence iranienne mais qui peut s'étendre à d'autres formes d'organisations communautaires) pour en dévoiler quelques paradigmes culturels dissimulés. C'est bien le père (métaphore de l'autorité en général) qui pousse le fils au mensonge plus par intérêt que par conviction. Or, paradoxalement la pression est exercée afin d'éviter la colère de la grande communauté musulmane (contre les bahâïs minoritaires). C'est donc un emboîtement et un effet domino des causes et des choix néfastes du microcosme familial vers le macrocosme social qui entraînent la construction identitaire du narrateur comme individu et atome social. Dans leur logique métaphorique, les antagonismes personnels dans cette nouvelle reflètent ceux du corps social et ses conflits, et la pression exercée par celle-ci sur l'individu. Le regard ironique est pourtant présent pour relever le niveau critique et contribuer à la fictionnalité de l'histoire, car le transculturalisme antagonique ne défend pas une perspective idéologique ou moralisante, mais une vision personnelle privilégiant avant tout la littéralité de l'écriture.

Lorsque le narrateur enfant déclenche une série de malheurs accompagnée de meurtres consécutifs partant d'un premier mensonge (avec tout son poids religieux de la faute que cela englobe) et par la peur du père, la séquence hyperbolique met de nouveau en scène l'allégorie d'une société renfermée dans ses superstitions, tout en soulignant l'hégémonie patriarcale où la peur de l'autorité incite à la trahison des codes éthiques personnels (en référence à la société iranienne n'ayant jamais connu l'autonomie et la liberté de l'expression démocratique). Il s'ensuit alors la grande culpabilité du narrateur : « Si je n'avais pas fabriqué ce mensonge, mes parents ne seraient pas morts, voilà ce que je me disais, et cette histoire n'entraînerait pas de nouvelles victimes dans son engrenage, des victimes qui ne pouvaient d'aucune manière se dérober, comme condamnées. »<sup>462</sup>

---

<sup>462</sup> Ibid., p.33.

Cette faute originelle entraîne alors une infinité de conséquences les unes plus graves que les autres ; pourtant dans un esprit moderne, le style, le ton et l'intrigue choisis tournent en dérision le modèle paradigmatique religieux où l'homme est représenté comme un pécheur dès les origines. Une lecture allégorique de l'histoire ironique révèle une critique rigoureuse des mœurs religieuses du pays dans le lien qu'elles entretiennent avec l'individu (le narrateur), le pouvoir étatique (symbolisé par le père) et la question de la laïcité et de la démocratie en toile de fond. Il ne s'agit pas ici d'une critique directe d'un épisode particulier de l'histoire (comme la révolution ou l'avènement de l'islamisme ou encore la dictature monarchique), mais la contextualisation d'une narration littéraire d'inspiration postmoderne, focalisant sur des conflits minimalistes et psychologiques d'un personnage déchiré par les paradigmes socioculturels et le regard et les attentes d'autrui. Ainsi, la métaréflexion socioculturelle propre est en fait le procédé du transculturalisme antagonique créatif. Et donc l'allégorie comme figure de style est un facteur principal du transculturalisme antagonique. En effet, comme le précise Vandendorp, le texte allégorique « [...] propose à une première lecture un certain signifié alors qu'il en recèle un autre, dont l'exactitude et la pertinence s'imposent à partir du moment où le lecteur a effectué les jeux de transposition nécessaires. »<sup>463</sup> Avec sa forme de présentation indirecte, l'allégorie laisse en effet plus d'espace à la créativité textuelle, et construit astucieusement le regard critique en l'orientant vers l'intérieur, l'univers socioculturel du héros-narrateur même. C'est aussi cette lecture allégorique qui nous orientera dans la compréhension du « discours » de fond des œuvres.

Parallèlement à la dimension allégorique de l'approche transculturelle des antagonismes, il est également important de souligner celle plus ludique. Caractéristique qui en effet associe, dans une approche postmoderne et véridique, des paradigmes socioculturels avec la « légèreté » du regard imprégnée d'ironie. Le passé et l'Histoire de l'Iran ne sont plus abordés nostalgiquement ou avec ressentiment, mais par un regard léger qui se joue des antagonismes et laisse le lecteur libre de pénétrer le niveau interprétatif qu'il souhaite. L'absence de souffrance est en soi un signe de distance et d'attache à des valeurs paradigmatiques alternatives. Des caractéristiques qui renforcent la littéralité de l'écriture par cette distance perspicace du regard. La vision transculturelle des antagonismes reflète ici des conflits intrinsèques à l'imaginaire collectif d'un peuple et l'essence même des valeurs paradoxales de la culture populaire.

L'humour et l'ironie du sort<sup>464</sup> mis en scène dans la nouvelle « Bibi » se révèlent lorsque l'auteur montre la manière dont l'ensemble de la structure et du corps social nourrit les événements extravagants qui s'enchaînent à partir d'un fait originel absurde et surréaliste que fut la mort de la grand-mère bahaïste. L'ironie

---

<sup>463</sup> Vandendorp, 1999, 75-94.

<sup>464</sup> Il s'agit de cette dimension incontrôlable de la destinée et de ce que subit le caractère sans avoir de contrôle. Selon Schoentjes : « Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise. » (Schoentjes, 2001, 50).

du sort qui est le moteur principal de la narration de cette nouvelle tente de mettre en avant « une sorte de justice intrinsèque »<sup>465</sup> pour prendre l'expression de Schoentjes. Démarche qui suit néanmoins, de façon subtile, le discours dissimulé et pourtant omniprésent d'Erfan qu'est la quête pour trouver la « faute » et le coupable dans tout le recueil. Or, toutes les pistes mènent vers la figure du « moi » narrateur, fourbe et jouant l'ignorant et l'amnésique. Le transculturalisme de la vision d'Erfan est ce regard nouveau sur la psychologie du soi à travers le moi narrateur, lui-même allégorie du peuple sous l'emprise de la culture populaire. Libre aux lecteurs de faire le lien avec son rôle dans l'évolution politique et le phénomène de l'islamisme en Iran.

On retrouve aussi des éléments d'« oppositions » au mécanisme des discours traditionnels. Il s'agit bien de l'idée de la modernité en tant que discours et paradigme latents au sein de la société iranienne et des esprits depuis le mouvement constitutionnel de 1906. Car depuis, les paradigmes de la modernité ont nourri le contraste des antagonismes socioculturels traditionnels. Dans cette même nouvelle, cette dimension est par exemple symbolisée chez des personnages comme l'oncle du jeune protagoniste au discours rationnel, lisant Voltaire et Rousseau en référence au modèle français de la pensée cartésienne et de la raison contre l'obscurantisme. Ou encore chez l'un des professeurs communistes critiquant la superstition ; ou le personnage du « procureur général » comme symbole de la loi/du droit (en opposition aux lois islamiques). Pourtant, ces défenseurs de la modernité à l'occidentale semblent ironiquement avoir du mal à mettre en application leur propre discours face aux traditions ancrées dans la société, et en réalité dans leur propre pensée. En effet, ils sont tous pris d'effroi face au châtement maléfique qui les guette fatalement s'ils menaient une quelconque action pour « sauver » les orphelins maudits par le sort (le narrateur enfant et ses frères et sœurs) :

Mes oncles, tout d'abord qui devaient prendre la tutelle des orphelins. Puis le procureur général de la ville : ayant cette affaire sous sa responsabilité, il lui incombait de nous présenter une solution ; du reste, s'il ne nous trouvait pas de tuteur, la loi l'obligeait à nous prendre en charge... on peut s'imaginer combien il devait prier Dieu, jour et nuit, pour que l'un de mes oncles se décide au plus vite. Le directeur de l'école, en dernier lieu : s'il était bien au comble de la frayeur, il ne pouvait tout de même pas me prier de ne plus mettre les pieds dans mon bureau !<sup>466</sup>

Avec la peur du surnaturel, l'auteur met le doigt sur la superficialité de la modernité face à la religion et au poids des superstitions populaires. Il s'agit au fond de l'illustration de la période du règne de Reza Chah qui, en voulant moderniser le pays avec véhémence, a peut-être attisé encore plus le feu de l'archaïsme dans l'esprit du peuple.

Le personnage du professeur communiste caricature la situation d'une grande partie des Rowchanfekrs prérévolutionnaires, influencés d'une part par

---

<sup>465</sup> Ibid., p.51.

<sup>466</sup> Ibid., p.33.

l'islam et les superstitions religieuses, et d'autre part, fédérant à la mouvance marxiste/communiste anti-impérialiste comme seule alternative politico-idéologique contre l'archaïsme socioculturel de l'Iran. Cependant, les paradigmes religieux étant si ancrés dans la culture populaire et l'imaginaire collectif, qu'ils aboutissent finalement à des situations sociopolitiques et des discours profondément antagonistes des théoriciens de l'époque. Il faut bien admettre que la révolution de 1979 a été finalement posée sur des socles bien incertains et des visions fort paradoxales. L'adhésion quasi unanime du peuple et des intellectuels à l'engagement anti-impérialiste (contre le Chah) fut assimilée aux inspirations marxiste/communistes, parallèlement à une quête d'indépendance identitaire reconnue dans un islam révolutionnaire. Aussi, le personnage du professeur rétorque-t-il à l'enfant dont la malédiction et le châtiment le tourmentent :

Seul l'un de mes professeurs, qui ne faisait pas mystère de ses penchants communistes, repoussait la superstition, tout comme mon grand-oncle, et disait : "J'ai entendu tout cela, moi aussi. Ce sont des bêtises. Il n'y a pas le moindre fondement raisonnable. Les fantômes n'existent pas. La sorcellerie n'a aucun sens. C'est le pouvoir politique qui donne cours à ce genre de conneries afin de mieux duper le peuple illettré." Pour mon professeur, la force bien visible du régime politique en place avait remplacé les forces invisibles de la sorcellerie, auxquelles croyait encore notre voisine.<sup>467</sup>

L'enseignant ne croyait pas si bien dire – tout comme cette génération de théoriciens et « pédagogues » à laquelle appartenaient des intellectuels comme Chariati –, et pourtant le grand-oncle finit par trépasser à son tour dans un mystérieux accident. Les idéaux pour lesquels ils ont fait la révolution de 1979 au nom de la liberté et de la justice se voient ainsi « mystérieusement » déçus dans l'islamisme. Une révolution dont plus tard les causes et les conséquences deviendront elles-mêmes sources d'antagonismes et « d'enquêtes » littéraires chez des intellectuels à la suite de leur propre destin d'exilés.

Le tiraillement intellectuel entre les paradigmes de la modernité et ceux du traditionalisme socioculturel dans lesquels ils vécurent constitue l'épicentre des antagonismes dont les auteurs appréhendent graduellement la portée dans l'environnement interculturel de la France. C'est la dimension intellectuelle et affective du transculturalisme qui tente d'établir un équilibre dans cet antagonisme, en élucidant ses paramètres constitutifs dans un contexte littéraire. En effet, les racines de cet antagonisme marquaient la société iranienne dès la Révolution constitutionnelle, prolongée jusqu'au cœur de la Révolution islamique sans jamais y trouver d'équilibre. Cette opposition restera au fond toujours conflictuelle au cœur de la société et de la pensée iraniennes, et continue donc à retrouver un écho dans les œuvres créées. L'espace de liberté de la pensée crée l'occasion d'un retour sur ces antagonismes, faisant de la révolution une thématique omniprésente. C'est donc avec l'écriture fictive que les auteurs parviennent à enquêter sur les dimensions plus inconscientes des facteurs socioculturels antagoniques. La tâche de la fiction transculturelle est donc de débroussailler ce terrain culturel en grande

---

<sup>467</sup> Ibid., p.33.

partie inconscient et implicite (car fondamentalement ancré dans les paramètres de la monoculture iranienne) tout en faisant une « synthèse » hybride dans les créations. Ainsi, la gamme des virtualités fictives permet de dépasser le niveau élémentaire des antagonismes.

Cependant l'expression littéraire des auteurs exilés aborde ce phénomène d'une manière évolutive, depuis la littérature d'exil jusqu'à son expression transculturelle. Le rapprochement avec la France en tant que système démocratique, les nouvelles cultures et langue forment les bases concrètes d'une « conversion du regard »<sup>468</sup>, qui cependant, avec l'évolution transculturelle de leur vision, retrouve un ton adéquat dans les créations. Aussi, l'écriture franco-persane, qui se développe sur cette base durant ces trente dernières années en France, crée son nouvel espace transversal en exprimant sa propre vision. La nouvelle d'Erfan qui adopte cette perspective y introduit de (l'auto-)ironie mais aussi d'autres mélanges (comme l'introduction du discours laïc et des paramètres de raison contre les superstitions. Ou encore sur le plan narratif, la mixtion de genre oriental/occidental) qui détournent l'enfermement des genres dans des systèmes monoculturels trop analytiques, historiques ou politiquement engagés. Cette nouvelle vision rend à l'œuvre la qualité qui la caractérise, c'est-à-dire avant tout une œuvre littéraire appartenant à son espace et son temps.

Dans ce sens, l'œuvre échappe à la « fatalité », au dualisme d'une dialectique séculaire (douloureuse et sans issue) de tradition/modernité en y privilégiant l'ouverture transculturelle visant d'abord l'esthétique du métissage. Pourtant l'ubiquité du thème de la révolution concrétise d'une part, d'autres antagonismes normatifs des Iraniens, et d'autre part, étant la cause de l'expatriation, elle occasionne la mutation transculturelle de ces valeurs. Aussi, la question de l'islamisme qui s'y rattache se trouve-t-elle au cœur de ce paradoxe ancien et devient sujet de réflexion littéraire. Le transculturalisme antagonique est innovateur dans la mesure où l'écriture traite ce foyer sensible autrement qu'avec engagement, ressentiment et passion, mais plutôt par le biais d'une distance réflexive que caractérisent différentes formes d'humours, parfois postmodernes.

#### **2.4.2 La révolution iranienne comme source d'antagonisme**

La révolution islamique fut en soi l'expression concrète des antagonismes sociopolitiques, mais également idéologiques dans la quête d'une identité nationale. L'origine du mouvement révolutionnaire fut fondée sur la dénonciation des incompatibilités au cœur du système<sup>469</sup>. Les idéaux et les mouvements contestataires en vogue à l'époque rentraient parfaitement dans le cadre d'un monde bipolaire plongé dans la guerre froide et le nationalisme postcolonial (héritage de Gandhi, Nasser et Nehru). Mais la tendance de la majorité démunie et analphabète fut l'islam. Les idéologies communistes furent elles-mêmes profondément imprégnées du traditionalisme islamique ; la révolution a donc été

---

<sup>468</sup> Foucault, 1969, 145.

<sup>469</sup> Kamrane, Buchet/Chastel, 2003. Et aussi : Kamran & Tellier, Flammarion, 2007.

récupérée par la caste religieuse.

Le genre autofictionnel constitue ce lien où l'histoire personnelle des auteurs se noue étroitement à celle de toute une catégorie d'exilés de la révolution. À travers des personnages, intrigues et thématiques on découvre le lien entre l'expérience psychologique de l'individu et celle de la collectivité. Le « je » narratif exprime allégoriquement l'esprit du peuple révolutionnaire. Les écrits dévoilent subtilement des antagonismes profondément enracinés dans la culture populaire du narrateur et des personnages. Ainsi, la dernière nouvelle de Meskoob, que l'on classe dans la catégorie « transculturalisme antagonique », exprime des passages où le narrateur est nostalgique, mais à aucun moment la nostalgie ne constitue-t-elle le « moteur » ou la « nature » de l'œuvre. Il n'empêche pas non plus qu'il y ait du transculturalisme fusionnel au niveau narratologique qui renvoie à la littérature occidentale ou encore à un certain discours rationnel, moderne et philosophique typiquement occidental. C'est en fait un regard transculturel qui, par analepse, met esthétiquement en scène un moment nostalgique du « je » narrateur qui évolue rapidement vers d'autres horizons. Dans ce cas, la nostalgie est un moment au service d'une narration qui, à travers des images et la spéculation transculturelle, guide le lecteur vers la source des antagonismes de son univers culturel du passé dans une construction imaginaire.

#### **2.4.2.1 De la révolution au rêve**

Des sentiments de frustration et de haine se reflètent dans les premiers écrits de certains auteurs évoquant la révolution. La mélancolie et le sentiment d'échec fragilisent l'identité des auteurs expatriés désormais incapables d'écrire. Une vision fruste et politiquement engagée qui apparaît par exemple dans la première nouvelle de la trilogie de Meskoob « Chronique du voyageur », écrite en persan en 1984.

On observe que la haine de l'islam idéologique est explicitement mise au premier plan. Tous ces critères dénotent l'absence du transculturalisme littéraire, mais disparaissent complètement dans le dernier volet de la trilogie « Voyage dans le rêve », écrit en 1998. Dans cette nouvelle, les antagonismes sont bien présents, cependant l'intention du discours dépasse remarquablement celle de la première nouvelle. L'autofictionnalité de la nouvelle est confirmée par l'épigraphe qui reprend en préambule des « Extraits du journal de l'auteur »<sup>470</sup>, récit d'un « je » narrateur dénommé Meskoob. Or, le récit est atypique et ne s'attache pas aux faits politiques ou à la dimension réaliste. L'autofiction emprunte des formes arabesques et fait glisser peu à peu le lecteur dans un monde onirique où la réalité, le rêve et le passé pénètrent les profondeurs des divergences culturelles. Le dynamisme évolutif de la vision du monde du narrateur est mis à nu dans sa relation avec son meilleur ami de l'adolescence, « agha Mehdi », exprimant les premières références culturelles. Or, le transculturalisme se réalise d'une manière subtile et n'oppose pas de façon abrupte et polémique deux réalités culturelles ; au contraire, il évoque et entraîne dans une narration sans tumulte des éléments de la tradition iranienne et

---

<sup>470</sup> Ibid., p.133.



occidentale, mêlant aussi bien l'Histoire que les cultures dialoguant à travers les personnages qui ont comme passe-temps favori le plaisir de parler français en flânant à Ispahan : « Nous étions tranquillement en train de parler "français" ensemble près de la porte de Dowlat, au milieu de l'avenue des Tchar-Bagh [...] »<sup>471</sup> L'omniprésence de la langue et la culture françaises marque l'identité culturelle du narrateur Meskoob en soulignant sa conception du monde avant-gardiste en contraste avec une culture traditionnelle. Elles soulignent les germes du multilinguisme et l'esprit moderne du criticisme qui pousseront le narrateur hors de la torpeur du « rêve » monoculturel.

Aussi la littérature française et les références de celle-ci forment le caractère du jeune auteur : « En cours d'histoire, je présentai, un jour, un exposé sur Victor Hugo [...] »<sup>472</sup> Le centre névralgique de l'antagonisme culturel se trouve pourtant étonnamment dans cette relation de l'appréciation et du « respect » mutuels de l'amitié<sup>473</sup>, exprimé par l'attribut « monsieur » (agha)<sup>474</sup> dont les deux compères se gratifient. L'un pour sa « bonne culture littéraire », l'autre pour sa « bravoure chevaleresque ». L'évocation des antagonismes culturels se fait à travers une écriture poétique mais vigoureusement basée sur une critique moderne dans laquelle l'impact de la pensée occidentale est visible. Dans ce sens, la nouvelle établit un équilibre transculturel parfait, pointant subtilement des antagonismes dans un univers réel et imaginaire à la fois.

Dans cette vision transculturelle et antagonique, le narrateur ne dénigre pas pour autant son passé ni sa culture, représentés allégoriquement à travers sa rupture d'amitié avec son meilleur ami d'enfance. Le titre exprime en soi la détermination non nostalgique de ce dynamisme critique car le « voyage » évoque l'excursion volontaire et désirée du narrateur dans ses souvenirs et « rêves » qui, malgré ses tumultes, montre une vision et un choix maîtrisés et conscients : « Être l'ami d'agha Mehdi était un rêve fluide et délié », affirme le narrateur.

#### **2.4.2.2 Antagonismes oniriques**

La nouvelle ne distingue jamais très clairement la réalité du rêve. Le style de l'écriture garde le caractère descriptif et poétique chargé d'éléments de la nature. La nature décrite à travers les paysages de la ville natale du narrateur (Ispahan) participe à la rêverie et à la beauté de son architecture historique :

La lumière comme un clair de lune au-dessus de la plaine dégageait une sérénité telle qu'on l'aurait dite en train de rêver d'elle-même. Son rêve, tout comme mon souvenir, se noyait dans les effluves d'un marais de mercure avec à l'arrière-plan l'ébauche confuse des choses et des souvenirs et le calme rural de la ville.<sup>475</sup>

---

<sup>471</sup> Ibid., p.159.

<sup>472</sup> Ibid., p.160.

<sup>473</sup> Une tradition différente de celle occidentale, s'agissant de la notion d'abnégation et de sacrifice pour l'ami.

<sup>474</sup> Ibid., p.161.

<sup>475</sup> Ibid., p.148-149.

Puis, plus loin, la beauté de la nature intégrée dans la ville s'ajoute, selon les normes esthétiques classiques de la poésie persane, à l'image de la femme : « Cavaliers rêveurs, nous nous dirigeâmes vers la délicieuse terrasse du glacier Tchar-Fasl situé sur l'avenue des Tchar-Bagh. Avenue qui, telle une belle femme, avait ravi mon cœur dès le premier regard. » La personnification de la ville oasis dans sa comparaison féminine montre encore une fois l'importance de l'idée du jardin paradisiaque dans l'imaginaire poétique iranien :

Le souffle de l'air débordait des arômes délicats et dissimulés de l'eau, de la terre et de l'herbe. À l'image d'une grande dame, la ville s'adossait au confort et tout son corps s'y prélassait. Ses yeux, d'un bleu turquoise, fixaient le mirage lointain du désert. Elle peignait sa longue chevelure ondoyante – étalée d'amont en aval – sous les ponts patinés par les torrents. Elle recevait tour à tour le printemps et l'automne dans le jardin de son corps, s'imprégnant de leurs couleurs, leur prêtait les siennes.<sup>476</sup>

On retrouve dans cette nouvelle l'attachement émotionnel au passé, à l'espace du pays natal et aussi la figure du père, qui font typiquement partie des schèmes nostalgiques de l'exil. Or, dans cette nouvelle, il n'y a plus de trace de la nostalgie mais on sent un autre but visé par l'auteur qui est l'esthétique et la stylistique. Car le narrateur, tout en conservant les concepts liés à l'imagerie et aux modèles esthétiques iraniens, les met aux service de la forme créative, puisqu'il les mêle dès le départ au « rêve » et les exclut consciemment du domaine de la quête nostalgique du passé comme une substitution du présent et du « réel ». En effet, dès le début du récit, l'auteur souligne : « Dans mon rêve étrange [...] » et ne cesse d'accentuer la construction onirique et fantasmée de son récit jusqu'au bout (d'ailleurs le titre de la nouvelle renforce la dimension consciente du « voyage » dans le rêve qui s'oppose à l'idée de l'errance dans un passé révolu), à la manière des récits et des personnages de Hedayat. Donc, l'auteur ne se morfond pas dans l'esprit nostalgique et des débuts. Le « rêve » ici n'est point une errance inconsciente, mais une construction littéraire autour du thème de « voyage » choisi (même si le narrateur se souvient de ses rêves), une création qui brouille les pistes du réel héritage d'Hedayat. De plus, le rêve/réalité si agréable à ses débuts, prend graduellement la forme d'une sorte de rêve tourmenté et dantesque menant le narrateur dans le déluge qui emporte l'oasis natale. Il y a donc deux temps dans le « voyage » rêvé : un temps onirique et euphorique, puis le cauchemar. Ces deux moments se succèdent en suivant le sort de la relation du narrateur et de son meilleur ami d'enfance agha Mehdi. Une relation où justement la thématique philosophique de « l'amitié » (qui n'est pas sans rappeler la pensée platonicienne sur l'impossibilité du concept)<sup>477</sup> se place au centre des antagonismes éthiques et socioculturels de l'auteur/narrateur : « Agha Mehdi, compagnon des tumultes d'adolescence, cet âge d'efflorescence et d'effervescence. Je me suis fâché si fort avec lui qu'on ne s'est jamais réconciliés [...]. »<sup>478</sup>

---

<sup>476</sup> Ibid., p.151.

<sup>477</sup> Platon, *Lysis, ou de l'amitié*.

<sup>478</sup> Ibid., p.133.

La mise en question des valeurs socioculturelles se fait dans l'esprit de l'auteur/narrateur, dans une prise de distance culturelle, à un moment donné au cours de l'évolution de l'amitié et de l'âge. Même si le narrateur regrette son ami d'enfance, leur amitié, il n'hésite pas à questionner les codes qui constituent le fondement de cette relation tout en essayant de pénétrer les sources de ses émotions qui édifient finalement les piliers identitaires. S'il parvient à construire cette perspective critique des antagonismes des points de vue (quand bien même toujours douloureuse) c'est grâce à la pensée et aux codes et valeurs qu'il a su acquérir avec le temps, tandis que l'ami, contrairement à lui, est resté fidèle à des codes d'honneurs archaïques et sans réel fondement :

[...] pour moi l'amitié d'agha Mehdi ressemblait au sport traditionnel que nous pratiquions ensemble : elle semblait venir également d'un passé lointain et être destinée à se perpétuer à jamais comme une coutume ancestrale ou un fleuve infini. Il se voyait mon complice non seulement ici-bas mais encore dans l'au-delà.<sup>479</sup>

Dans la vision transculturelle (a posteriori) du narrateur, l'amitié rompue d'antan est un concept lié allégoriquement à la personne d'agha Mehdi. L'image de ce dernier est elle-même esthétiquement liée au sport traditionnel iranien *Varzesh-e Bastani*<sup>480</sup>. Le rythme de la musique et l'esprit chevaleresque particulier, qui représentent le sport, sont symboliquement en harmonie avec le « corps d'athlète » sculpté d'agha Mehdi. À travers la description du corps de son ami, le narrateur vise la philosophie d'une harmonie naturelle (dans la lignée d'une conception cosmologique aristotélicienne) liant le microcosme au macrocosme de la nature :

Il avait un corps aussi vif et agile que celui d'un chamois, avec les mêmes muscles flexibles qui se contractaient avec souplesse avant de se décontracter prestement, avant de bondir. [...] Quand la chaleur de l'entraînement l'envahissait, sa peau mate se cuivrait à cause du sang chaud qui bouillonnait dans ses veines, tel l'horizon qui s'empourpre juste avant l'apparition du soleil levant. [...] Ses pas de trois "forestiers" – où on parcourt la fosse hexagonale en pirouettes et en jetés – ressemblaient à la vanité et à l'indifférence d'un cheval au galop. [...] Dans l'agitation de ses ébats, l'œil décelait l'énergie effervescente des végétaux qui auraient poussé au cœur de la pierre. Mais les ondulations du chant et le doigté virtuose sur le tambour domptaient cette fontaine qui, jaillissant du flan de la montagne, la conduisait vers un fleuve sinueux et tranquille.<sup>481</sup>

L'harmonie avec la nature, dans une vision dégageant à la fois émotion et lyrisme, dessine en réalité toute une conception du monde idéale et traditionnellement mystique, qui sera par la suite remplacée par une autre plus critique, faisant appel à une rationalité moderne. On remarque également que du point de vue de la

---

<sup>479</sup> Ibid., p.182.

<sup>480</sup> « [...] sport national iranien qui consiste en une série de techniques de culturisme et de gymnastique ainsi que de lutte accompagnées par le rythme du tombak. De plus, ce sport accorde une grande importance à l'esprit chevaleresque, à la courtoisie et à la bravoure. Le Varzesh-e Pahlavani est normalement pratiqué dans une Zurkhaneh où différents accessoires sont utilisés pour l'entraînement [...] » (Wikipédia).

<sup>481</sup> Ibid., p.158-159.

technique de l'écriture, toute cette description est au fond l'incrustation de l'esthétisme dans une narration mettant en avant le caractère fictionnel et créatif du rêve du narrateur. Le transculturalisme des antagonismes culturels de ce dernier se fait ainsi à travers l'esthétique du récit et non par un discours engagé comme jadis.

### 2.4.2.3 La fin du rêve

La conception de l'amitié entre le narrateur et agha Mehdi diverge avec le temps. Un incident fait basculer le « rêve fluide » de l'amitié, anesthésié, « statique » et fusionnel. Un banal conflit de jeunesse mettant en scène des codes d'honneur, pour se battre pour les beaux yeux d'une fille aimée par un ami d'agha Mehdi. Le jeune narrateur s'y refuse : « – Pourquoi y aller ? » Refuser un code d'honneur c'est en quelque sorte briser le pacte de l'amitié fondé sur tout un schème de valeurs socioculturelles. La réaction est tout autant radicale et claire : « Monsieur Meskoob, tu es bien plus intelligent et cultivé que moi, mais tu n'as pas d'honneur. »<sup>482</sup> Même si la séparation est douloureuse pour le narrateur, sa détermination intellectuelle reste ferme et montre un parcours différent déjà tracé : « Même les crépuscules au bord de la rivière, les saules qui, tel le zéphyr, frissonnaient sur l'eau dans leur habit vert et les vagabondages nocturnes ne me manquaient pas. »

Toute l'imagerie liée aux codes de l'amitié chevaleresque s'évapore sous l'effet de cette remise en cause rationnelle moderne. La ville et tout un univers onirique replongent dans une réalité dépourvue d'idéal. Les paysages décrits ainsi que les comparaisons avec la nature laissent tomber leur parure de miniature pour dessiner un tableau réaliste, teinté de sarcasme : « Les gens à la tête courbée de fatigue, aux yeux sans lumière, déambulaient dans leurs propre cauchemars, dans leurs monologues solitaires. Les plantages de l'avenue des Tchar-Bagh restaient alignés comme d'habitude, mais ils se tournaient le dos à présent », même l'épicier du coin ressemble à « un perroquet laid et grincheux »<sup>483</sup>. Le réveil est brutal et entraîne, dans son déchaînement critique, la ville, la nature et tout ce qui crée une vision du monde attachée aux paradigmes culturels de la pensée qui formaient celle-ci. Les paroles éducatives et les conseils moraux de mirza Hossein, l'homme écouté par tous, devenu « perroquet » sont sarcastiquement critiquées :

[...] il n'avait cependant rien à raconter. Une vie monotone et sans surprise, un esprit en sommeil [...] le moindre sujet l'incitait à faire un discours qui se transformait en une interminable conférence de pacotille du genre : l'importance de l'hygiène et de la propreté, "*Al-nizafatu min al-iman*", le brossage des dents, l'abstinence, l'importance du sommeil, le rêve véridique, la visite du tombeau de Majlesi [Grand ayatollah du XVIIIe siècle], l'intérêt de fréquenter des gens cultivés, le respect dû aux parents, le devoir familial, la récompense divine destinée à l'assistance d'un nécessaire discret, se garder de la débauche, le lien sacré du mariage, le célibataire est maudit par la terre qu'il piétine (lui-même vivait dans le célibat).<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> Ibid., p.160.

<sup>483</sup> Ibid., p.162.

<sup>484</sup> Ibid., p.164.

La critique révèle le fondement des schèmes culturels liés à des traditions islamiques qui paraissent comme le discours infondé et dogmatique d'un « esprit en sommeil », aux yeux du narrateur qui accède au « réveil » avec la rupture. Tout autour du narrateur devient erroné, renfermé et insuffisant pour fonder les critères de la pensée. C'est alors que se dessine la perspective d'une vision transnationale.

Il ironise avec le personnage du « sage » traditionnel du quartier qui spéculé sur la politique avec quelque acolyte qui, comme par coutume iranienne, voit les « Anglais » derrière tous les complots mondiaux<sup>485</sup> : « En ce qui concerne la politique étrangère (le jeu de ces politicards d'Anglais), il convient de souligner que l'un comme l'autre en étaient bien informés. Au cours de sa vie, *mirza* Hossein n'était jamais sorti d'Ispahan (à l'image d'Emmanuel Kant qui n'avait jamais quitté sa ville natale). Je me demande quelle idée il pouvait se faire des autres contrées du monde. »<sup>486</sup> Ou un peu plus loin, encore plus pathétiquement lorsqu'il aperçoit dans une petite gare de province une jeune mariée les larmes aux yeux, on lui apprend « qu'elle a pris peur. [...] De l'immensité et de l'obscurité du monde ! », car « [...] c'est la première fois qu'elle sort de son village. » La voie de la connaissance se trouve dans le dynamisme du mouvement, l'ailleurs, le voyage et l'exil. La vie est dans la mouvance du regard de celui qui s'exile ou qui est exilé (ici il s'agit d'un exil qui rend l'individu étranger à ses propres codes culturels), celui qui reste périt, s'assèche à l'image de l'ami rencontré une quinzaine d'années plus tard : « Il m'avait paru défeuillé et flétri, le cœur éteint. D'une mélancolie aussi grande que celle d'un couchant harassé. "Comment veux-tu que je sois autrement avec une femme, quatre enfants, six cents tomans de salaire et la température tropicale d'Abadan ?" »<sup>487</sup>

À travers le jugement critique de l'immobilité des configurations socio-culturelles ancestrales, l'auteur vise la religion : « Je tournai la tête pour le voir une dernière fois. Agha Mehdi était sur le point de se fondre dans l'obscurité. [...] se dirigeait lentement vers la mosquée du Vendredi. » Puis, l'auteur continue avec la description des racines religieuses des personnages historiques réels ayant fondé l'histoire de la ville millénaire. Enfin c'est la fin de l'amitié qui annonce la fin du rêve et l'avènement d'un autre « moi ».

#### 2.4.2.4 Un nouveau « moi »

L'exil culturel du narrateur commence par une simple mise en cause d'un code, puis les choses s'enchaînent, les yeux s'ouvrent et le retour en arrière devient impossible. Un nouveau moi naît de cette scission qui n'oublie pas le passé et ses odeurs dans une perspective proustienne, mais qui n'arrive plus à être celui d'avant la séparation. Tandis que son ami était « naturellement » attaché à sa culture :

---

<sup>485</sup> Esprit ignare humoristiquement incarné par le personnage principal du très fameux roman iranien *Mon oncle Napoléon* (publié en 1973, et l'édition française en 2011), de l'auteur satirique iranien Pezeshkzad Iraj.

<sup>486</sup> Ibid., p.165.

<sup>487</sup> Ibid., p.169.

« Étranger à moi-même, je marchais dans deux temps éloignés l'un de l'autre. Cet "autre moi" qui s'était détaché de moi avait le regard perdu dans deux mondes lointains. [...] Il réalisait combien en chemin il s'était éloigné de son compagnon. Lui non plus n'était plus celui qu'il était. » Le narrateur observe ces transformations et sait que cela ne sera jamais la voie de son ami car :

[...] même si agha Mehdi n'était pas pratiquant du tout. C'était un musulman "par nature" comme l'étaient sa naissance et sa façon de vivre. Né suivant les lois de la "nature", il vivait en conformité avec elles. Il était "naturellement" musulman et heureux qu'il en fût ainsi et pas autrement. Sa foi n'avait rien d'intellectuel, de réfléchi ou de volontaire. Elle était, comme la succession des jours et des nuits, un phénomène involontaire et arrêté par le destin.<sup>488</sup>

Le regard critique moderniste du narrateur réduit la croyance (de son ami) à un essentialisme involontaire et naturel. Mais c'est en réalité l'essence même de la foi qui est ici révélée à travers l'ami. Une culture religieuse devenue tradition et code de vie a en soi cette dimension fanatique qui pourrait la rendre presque « naturelle ». L'analyse du narrateur continue et pénètre dans les contradictions et les paradoxes liés à cette culture et cette vision du monde traditionnelle, elle parvient à révéler (sans les nommer) son hypocrisie et sa prétention intrinsèque à travers le comportement des personnages comme mirza Hossein, ou encore agha Mehdi chez qui ses pulsions normales allaient à l'encontre des codes moraux, et « [...] dans son for intérieur, vacillait de temps à autre une sorte de culpabilité pour la velléité, l'inadvertance et le manque de respect. » Car, comment être pieux et en même temps amoureux d'une jeune prostituée (Maryam Salaki), partager sa vie un temps et faire « l'adultère en guise de prière et de jeûne ? », se demande Meskoob.

Le narrateur pousse encore plus loin l'analyse psychologique de la culpabilité et du ressentiment (nietzschéen) de son ami qui en réalité trouve une issue de secours dans le rachat de ses écarts, en acceptant de se battre pour défendre la copine d'un ami (le conflit que le jeune Meskoob refuse contrairement à agha Mehdi) : « Ce n'était pas tant pour aider Nasser qui restait une connaissance ni pour battre les Arméniens mais pour la religion et dans l'espoir du rachat de ses péchés et de la dissipation de la poussière invisible de sa culpabilité, qu'il affrontait le danger. »<sup>489</sup> Le calcul hypocrite d'une certaine forme de croyance du fidèle est donc ici critiqué. En effet, l'attitude paradoxale devient polémique chez agha Mehdi qui, éloigné de son idiosyncrasie dionysienne, révèle son vrai « moi » plein de ressentiments dans sa conception de l'amitié.

Le signe du refus de se battre à ses côtés est une occasion pour Mehdi de rejeter l'amitié tant adulée. Ici, l'auteur montre au fond l'impossibilité et l'incompatibilité d'une telle « amitié », car le narrateur ressent une forte injustice à la suite de son rejet. N'est-ce pas que, selon la conception aristotélicienne, l'amitié est placée au-dessus de la justice, car comme l'a supposé Aristote « [...] les citoyens unis par l'amitié : ils n'auraient plus besoin de la justice. Supposez les au

---

<sup>488</sup> Ibid., p.178-179.

<sup>489</sup> Ibid., p.181.

contraire justes : ils auraient encore besoin de l'amitié. En effet, seule la plus haute forme de justice paraît être de la nature de l'amitié. »<sup>490</sup> Or, c'est justement l'injustice de l'ami qui montre la conception infondée, fragile (voire égoïste)<sup>491</sup> de l'amitié de ce dernier. Mais en réalité, la séparation avec l'ami est la séparation avec soi, un « moi » révolu. Le « moi » nouveau est celui qui n'a d'autre choix que de continuer dans la voie du rêve en tant que création. C'est celui qui constitue le personnage ou le narrateur autofictionnel de l'auteur. Celui qui tente de dépasser les antagonismes au cœur de son exil intellectuel.

#### 2.4.2.5 Voyage dans le rêve

L'état de semi-conscience des protagonistes est une ouverture pour le littérateur afin de pénétrer le secret des sentiments profonds et des désirs inconscients. Depuis Proust, les surréalistes et des auteurs comme Hedayat ont cherché à stimuler la créativité par la voie du rêve. Pour trouver une issue à ses souffrances, Hedayat écrivait dans *La chouette aveugle* : « Pénétrera-t-on un jour le mystère de ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l'ombre de l'âme, perceptibles seulement dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille ? »<sup>492</sup> Le domaine du rêve est alors pour le romancier un territoire majeur d'exploration de l'imaginaire et de la réflexion. Dans le volet « Voyage dans le rêve » le narrateur exprime ce moment de retour dans les souvenirs en même temps que la possibilité d'ouvrir le champ créatif de l'imaginaire.

Devenu « étranger » à soi (le reflet symbiotique de « l'ami »), le narrateur perd son amitié avec lui-même et celui qu'il fût. Le processus du transculturalisme commence dès lors qu'il y a l'autonomie de la pensée (rationnelle) par soi. On note pourtant la « nostalgie » de l'amitié parfaite, perdue à jamais. Le sujet de l'amitié qui était agha Mehdi a rationnellement disparu, mais son idée, sa sensation et sa place vide persistent dans la mémoire du narrateur. C'est d'ailleurs dans un moment de « non maîtrise totale » intellectuelle, proche de l'inconscient, que ce dernier se voit envahir par une vague de souvenir : « Un matin, à l'aube, un vague éveil sournois pénétra mon sommeil, [...] Dans ce rêve conscient coula le murmure léger de ces vers : "Ton amour m'afflige, dis-je. Cela te passera, fit-elle". »<sup>493</sup> Le vers de Hafez est prémonitoire et pourrait symboliser la souffrance de l'arrachement à l'amour du pays natal, de la ville et de l'amitié de l'être cher, qui évoluera finalement avec l'exil et sera remplacée par la nouvelle culture. Car l'auteur/narrateur n'est plus et ne sera plus le même.

La nostalgie qui surgit au moment du sommeil plonge le narrateur dans un état de l'inconscient où la mémoire passe en revue les épisodes d'une amitié brisée. Or, l'analyse psychologique des regrets et des actes manqués de cette « amitié » du

---

<sup>490</sup> Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Livre VIII, p.31.

<sup>491</sup> « Un sentiment vague, confus de cet accompagnement sempiternel s'était fait une place au fond de son esprit tant et si bien qu'il prenait aussi mes actions pies à son propre compte. » (Meskoob, 2007, 182).

<sup>492</sup> Hedayat, 1953, 3.

<sup>493</sup> Ibid., p.183.

narrateur, fondée sur les codes traditionnels, soulève peu à peu le voile des antagonismes socioculturels. Un niveau où la pensée devient consciente (parallèlement à la quête d'Erfan pour raconter « l'oubli ») avant de replonger dans les profondeurs « cauchemardesques » du rêve et de l'abandon. Au moment du rêve, il pénètre au cœur de ses désirs inassouvis en laissant s'exprimer son « moi » profond : « Au cours de ce voyage, je m'éloigne de moi-même et contemple les reflets de mon "autre moi" dans les éclats du miroir brisé du temps. Je ferme mes yeux lourds de sommeil pour que s'ouvrent les yeux de mon cœur. » Il y a alors l'allégorie de ce deuxième rêve diurne qui trace au fond les racines culturelles du narrateur, mais également à travers lui, l'histoire de toute une génération ayant mené le pays jusqu'à la révolution de 1979 (date à laquelle l'auteur quitte son pays pour la France).

Le rêve trace une transformation dans ses différentes phases qui pourrait, dans une autre lecture, représenter l'allégorie de l'évolution de l'Iran. D'abord, l'espace de la ville d'Ispahan, où l'auteur revit sa jeunesse est allégrement « coloré ». Tout y paraît joyeux dans les descriptions du paysage et de l'architecture de cette ville magnifique, patrimoine mondial de l'histoire. Or, les imageries de cette période de la jeunesse du narrateur reflètent une société fortement teintée de traditions poético-mystiques, mais aussi une tranquillité avant la tempête de la révolution. On y retrouve notamment la référence à l'idée du « jardin » paradisiaque dans la description du dôme de faïence de la Mosquée royale : « Du sein de cette voûte de faïence, retourne à la terre le jardin partie dans le ciel. Le désir de l'eau, des plantes et des fleurs, l'illusion féconde d'un paradis entre ciel et terre, suspendu dans le lieu du "non-où", dans les splendides contrées de l'âme. »<sup>494</sup> Les éléments descriptifs du rêve dévoilent en fait toute une pente de l'esprit du narrateur inhibée depuis sa rupture de l'amitié avec agha Mehdi. Le rêve fait ressurgir la réminiscence des plaisirs et des désirs oniriques de l'adolescence.

Ensuite, la rupture marque d'un côté l'esprit analytique du narrateur, l'héritier des rowshanfekrs laïcs, et de l'autre les codes d'honneur et les traditions religieuses figés dans l'esprit d'agha Mehdi. Cette dichotomie entre la tradition et la modernité symbolise l'Iran laïc de cette période. Elle reflète en effet la face opposée de l'affirmation rebelle et sarcastique envers toute cette imagerie qui surgit après la rupture de l'amitié des protagonistes. Mais c'est également une déchirure de l'univers interne et identitaire, puisqu'il y a un certain regret chez le narrateur, lui-même étonné de son état : « Comment se fait-il que de l'autre côté du temps ce voyageur disparu refasse surface après tant d'années à la frontière d'une contrée lointaine et remplisse ma poitrine comme un ouragan ? » La troisième phase correspond au rêve apocalyptique où la ville est frappée par le déluge balayant tout sur son passage. Pareillement à la révolution déchirant la société et bannissant une partie de sa population. Ainsi, le rêve lointain de la ville et le désir de l'amitié d'agha Mehdi se rejoignent dans le courant du fleuve au milieu de la ville. Le désir du souvenir de l'ami devient « le radeau » sur lequel flotte le narrateur. Le radeau qui portera le narrateur sur les chemins de l'exil.

---

<sup>494</sup> Ibid., p.185.



Le rêve est cependant initiatique et trace la généalogie du narrateur comme toute une catégorie d'intellectuels de sa génération. Dans son rêve, il remonte au temps d'avant sa naissance et voit la maison de son grand-père paternel qu'il n'a pourtant jamais rencontré. Il aperçoit sa mère en jeune mariée et devient l'observateur de sa propre naissance. Symboliquement, ce sont ses propres racines socioculturelles qui sont tracées dans le rêve. Le rêve est cependant jonché d'autres éléments symboliques perturbant graduellement l'apaisement du début : voulant approcher sa mère, des « corbeaux » cyniques l'attaquent. La mère le protège en lui insufflant une nouvelle âme : « Elle [...] fait sortir mon âme de moi-même. Elle la prend dans ses bras comme un nouveau-né, la confie aux soins de l'eau, et me fait partir. »<sup>495</sup> L'exil est ici symbolisé par l'abandon de la « mère », symbole du pays natal, et de cette renaissance qui l'accompagne. L'eau, symbole de la vie, mais aussi de lumière dans la culture iranienne, continue de porter le narrateur vers le grand-père le tenant cette fois par la main. Il le confie à un « guide » qui est en fait un historien du XVIIIe siècle nommé Khajeh Paydar Vahid.

L'univers du narrateur glisse ainsi vers un guide historique qui se charge de son éducation en soulignant par la métaphore de l'eau le destin d'intellectuel exilé de l'auteur. « L'âme de ce grand homme fusionne avec le destin de la ville. [...] il connaît son histoire mieux que le fond de sa propre pensée », dit le narrateur. En réalité, connaître l'histoire, les personnages et les secrets de sa ville natale désigne la soif du narrateur et la nécessité intrinsèque de la connaissance de soi. Mais pour accéder à soi à travers sa ville et son histoire, il faut être guidé par celui qui représente l'image prophétique de la perfection. En effet, la description du guide évoque l'image mythique d'un Moïse ou Virgile, guide de l'odyssée de l'âme perdue : « Il est grand et mince. Ses cheveux ondoyants sont tout blancs. Il a une voix grave. Son buste est légèrement courbé. Sa conduite incarne la pondération et la circonspection. Son regard perce le rideau vétuste du temps pour fouiller au-delà. [...] Quel meilleur guide puis-je avoir moi qui ai perdu mon chemin ? »<sup>496</sup>

On glisse peu à peu avec le narrateur à travers l'histoire de l'Iran qui croise celle de la France. Ce sont là des repères et références socioculturels de l'auteur/narrateur qui sont tracés. Au cours du voyage en quête d'agha Mehdi, le narrateur évoque la visite du syndicaliste et résistant Louis Saillant à Ispahan. L'espoir de la « liberté » et de la « justice » bat son plein dans l'esprit de Meskoob et cette génération venue écouter le discours du syndicaliste :

Nous savions qu'il était l'un des dirigeants de la Fédération syndicale mondiale. Il était venu de France. Il semblait ambitieux et audacieux. Il était des nôtres. Nous ne comprenions pas ce qu'il disait, mais nous le ressentions car nous étions passionnés de liberté et de justice. L'entrain et l'enthousiasme pour construire un monde nouveau, un homme nouveau, dépassaient de loin mes capacités physiques et intellectuelles.<sup>497</sup>

---

<sup>495</sup> Ibid., p.190.

<sup>496</sup> Ibid., p.192.

<sup>497</sup> Ibid., p.193.

Une génération passionnée qui semble pourtant incapable de saisir le discours politique occidental fondé sur une longue expérience de modernité et de système démocratique laïc. En effet, le poids des traditions mystico-religieuses est si important qu'il ne peut introduire qu'une interrogation critique théorique socioculturelle, sans véritablement d'autre alternative. Pourtant, les idéaux sont bien là et orienteront politiquement la vague de la révolution à venir. La nouvelle écrite dix-huit années après l'exil de Meskoob, porte en son sein le regard transculturel de l'auteur fondé sur l'évolution de l'exil en France. La nouvelle ne se veut pas didactique ou moralisante, mais tente avant tout d'être une création artistique. Cela se reflète à travers l'intérêt porté au style, qui néanmoins propose une vision et un contexte propres de l'histoire des Franco-iraniens. Le rêve prémonitoire s'assombrit à l'image de l'histoire du pays à la veille de la révolution : « Nous flottons sur la pente descendante de ce violent torrent. Plus nous avançons et plus le courant s'accélère, se déchaîne, submerge tout. »<sup>498</sup>

L'auteur n'évoque pas directement la révolution, pourtant le radeau et la description du vieil homme prophétique, l'entrelacement de l'histoire dans l'odyssée du narrateur ne laissent aucun doute sur l'allégorie de l'histoire de l'Iran et « l'exorcisme » de la malédiction de l'islamisme. Tout comme Erfan et d'autres auteurs franco-persans, Meskoob retrace dans son parcours créatif cette même « obsession » psycho-historique collective et mène son « enquête » qui cherche à dévoiler une partie des raisons socioculturelles camouflée sous d'épaisses couches de l'histoire. Car c'est l'histoire d'une génération d'intellectuels bannis hors de son pays. Sous le palimpseste du rêve, se cachent d'infimes éléments psychologiques contradictoires et de complexités culturelles qui forment dans leur enchaînement les indices d'événements historiques plus grands. Enfin, l'auteur dessine dans son élan qui emporte le radeau de l'exilé, des antagonismes au cœur de l'individu en rupture d'amitié avec lui-même et une partie de sa culture, c'est pourquoi il crée avant tout à l'aide d'un entendement qui puise dans la culture de son pays d'accueil.

#### **2.4.3 Les antagonismes universels**

Les particularités de l'approche antagonique mais transculturelle sont par exemple reconnaissables dans l'intérêt des auteurs pour des contrastes culturels sur une échelle plus individuelle qui en même temps « ouvrent » sur des dimensions universelles. Des questions psychologiques plus dissimulées sur le plan individuel, en même temps que des dimensions abordant l'imaginaire collectif. C'est le travail qu'entreprennent par exemple Satrapi ou Erfan (*Adieu Ménilmontant*) qui observent des problématiques d'ordre éthique, moral ou historique à travers la lucarne de leur personnage « antihéros ».

L'espace et les lieux sont plus spécifiquement en France, ou bien deviennent plus indéterminés et universels comme dans la dernière nouvelle de Chafiq : « Rencontre ». On observe un nouveau regard basé sur l'introspection individuelle

---

<sup>498</sup> Ibid., p.194.

(à travers des personnages antihéroïques, postmodernes aux identités fragmentaires) qui projette en réalité une nouvelle lumière sur les comportements plus généraux et collectifs. C'est aussi en regardant l'abîme psychologique individuel que l'auteur parvient à atteindre des vérités universelles. Mais cela n'est possible que par le dynamisme du transculturalisme des différentes phases de l'exil, lui-même ontologiquement lié aux capacités des exilés en tant qu'auteurs. L'Histoire et l'espace d'autrui sont directement dans la ligne de mire d'un auteur comme Erfan qui dans son roman *Adieu Ménilmontant* pénètre au cœur de l'histoire de son quartier parisien et ressurgit implicitement sur les rives de l'Histoire de son pays. C'est en effet à travers l'espace vital de l'autre que le narrateur étranger parle et évoque l'Histoire de son pays dans un parallélisme avec l'Occupation en France. Le transculturalisme serait alors cette capacité de créer ces liens rhizomiques entre les cultures et les histoires à la fois si différentes et si proches. Mais afin de pouvoir exprimer ces antagonismes qui rongent l'esprit humain, faut-il encore les connaître et les avoir profondément vécus.

#### **2.4.3.2 L'histoire et l'espace d'autrui**

La quête des antagonismes continue à travers les écrits qui pénètrent les méandres culturels. Or, la durée du séjour au pays d'accueil ouvre un nouvel espace/temps remplaçant progressivement celui du pays natal. L'œil de l'auteur représente sa vision transculturelle des événements et des histoires croisées, à travers celui de son héros-narrateur. De nouvelles références culturelles se greffent à la perception initiale du monde de l'auteur, et le temps de l'exil lui procure cette « confrontation », cette réflexion et des comparaisons propres à l'aptitude critique. Ces antagonismes socioculturels qui apparaissent dans l'univers de l'auteur ne sont évidemment pas le simple effet d'une introspection ponctuelle ou hasardeuse, mais le résultat d'un long processus de métissage culturel et de prise de conscience identitaire avec la volonté de transcender les a priori liés à la monoculture et au monolinguisme. Le transculturalisme antagonique montre effectivement la prise de distance spatio-temporelle qui suscite chez l'auteur une quête plus profonde des problématiques du passé. Mais aussi une nouvelle introspection de l'exil des auteurs.

Le roman *Adieu Ménilmontant* d'Erfan est un exemple parlant de ce point de vue. Erfan met en scène une intrigue historique dans l'espace profondément multiculturel d'un quartier populaire de Paris. L'idée principale du récit semble tourner autour d'un axe transculturel original qui soulève au fond l'idée de l'intégration de l'espace de vie d'autrui comme une manière nécessaire d'intégrer sa propre histoire. C'est-à-dire au fond une confrontation avec le passé propre. C'est d'ailleurs par ce rapprochement socio-historique à travers un autre cadre spatiotemporel, que les antagonismes du narrateur et de sa propre culture deviennent plus que jamais visibles. L'originalité réside dans l'image de la culture comme miroir, car l'enquête menée par le héros-narrateur exilé le conduit dans l'espace d'autrui et l'Histoire de la France (a priori distante de la sienne), mais en fait cette intrusion lui révèle finalement des pentes entières de sa propre

personnalité liées à l'Histoire de son pays d'accueil et d'origine. Aussi, le transculturalisme dépasse-t-il ici largement l'idée de l'assimilation ou de l'intégration, pour souligner justement la dimension universelle de la nature humaine.

Cette vision historique, qui se dessine peu à peu à travers l'œuvre littéraire, trouve son intérêt dans l'hybridité conceptuelle qu'elle propose au niveau d'autres domaines des sciences humaines et sociales. Mais aussi en lien avec la géographie et l'espace où se déroulent les événements. En l'occurrence Paris et le quartier multiculturel de Ménilmontant. *Adieu Ménil-montant* d'Erfan met en scène ce cadre géographique du quartier (les rues, les boutiques, les appartements), qui participe activement (comme d'autres personnages) à l'histoire événementielle de l'occupation nazie.

Le narrateur du roman hérite d'un « espace » symbolique qui est une vieille boutique de photographie du quartier, et cet héritage entraîne toute une mémoire propre à ce lieu, ainsi que les personnages qui le fréquentent. Les lieux fréquentés et vécus par le protagoniste d'Erfan semblent également s'intégrer à la durée intime qui constitue sa vision du monde. À travers l'histoire du quartier et l'Histoire d'une période sombre de la France, le héros-narrateur iranien parvient au fond lui-même et à son histoire propre, ainsi qu'à une ouverture sur la réflexion du destin collectif de son peuple. Aussi, dans le roman, l'histoire des cinquante dernières années de la France se mêle à l'espace vital de ce quartier de Paris. À son tour, l'histoire du quartier se mêle à celle du protagoniste et son histoire du pays natal et de l'exil. L'histoire intime du narrateur se fond peu à peu dans celle du quartier et va au-delà, dans celle de la France sous l'occupation. L'espace prend tout son sens lié à l'histoire des personnages du roman, pluriethnique vivant une promiscuité à peine tolérée. L'insociabilité d'un environnement multiculturel en même temps que la nécessité interculturelle de vivre ensemble chez les protagonistes se reflètent dans le décor d'un espace chargé du souvenir d'une intolérance extrême : le nazisme, l'histoire de l'Europe. C'est également une certaine dimension universelle du fanatisme idéologique (l'islamisme) et de l'extrémisme de l'Homme qui se dessine dans ce récit.

Le narrateur du roman est un Iranien exilé à Paris. Il vit dans la rue populaire et multiculturelle de Ménilmontant, où il immerge peu à peu dans les méandres du quartier et les vestiges de sa sombre période de l'occupation allemande. Il mène alors une enquête sur le passé, ses habitants et ses voisins, la rue et son lieu de travail où le spectre du nazisme rôde toujours. Exilé politique iranien, ayant fui un régime totalitaire, le narrateur est inmanquablement entraîné dans le ténébreux passé de l'histoire de France. C'est qu'il y a en effet des parallélismes entre l'histoire de son pays et celle du pays d'accueil : la guerre de l'Iran/Irak et la Seconde Guerre mondiale, puis l'ombre des deux systèmes totalitaires qui le poursuivent. Cependant, la position spatio-temporelle du narrateur et la « distance » qui le sépare des événements le placent dans une position de l'entre-deux socioculturelle qui regarde l'histoire d'un angle nouveau. L'œil de l'étranger observe son environnement et évolue avec car il y a bien un lien affectif fort entre lui et le quartier. Le héros-narrateur est photographe et possède une boutique dans cette rue ; la dimension symbolique de la boutique, comme lieu de « passage » de

ses multiples propriétaires, les clients et les voisins, symbolise implicitement la tradition française de terre d'accueil et d'immigration ; mais aussi un lieu de « passage » qui marque l'appartenance temporelle des générations multiethniques et pluriculturelles à cet espace qui les marque et qu'ils transforment.

C'est donc une tradition de mixité culturelle qui se transmet de génération en génération, comme « héritage » culturel au narrateur. Le métier de photographe est également allégorique, car il se réfère directement à l'importante question de la mémoire et des imageries historiques collectives du passé. C'est bien dans un tel décor que le narrateur raconte ses souvenirs de l'enquête qu'il a menée dans un passé révolu (temps de narration), sur des personnages du quartier en lien étroit avec le nazisme et la collaboration, la haine et la dénonciation. Des thèmes qui rejoignent au fond les événements postrévolutionnaires comparables en Iran. La cruauté du régime iranien est récurrente dans la littérature franco-persane ; or, dans ce roman fictionnel, l'auteur/narrateur mène à travers l'histoire sa propre enquête « personnelle » érigée en réalité vers la dimension universelle du fanatisme idéologique. Dans ce sens, la quête antagonique de la liberté et la démocratie face au totalitarisme et le fanatisme en toile de fond dépassent les cadres analytiques et didactiques pour valoriser d'abord celui de la créativité littéraire autofictionnelle du genre de l'enquête policière.

De plus, le genre de la narration s'insère dans la mouvance de son temps, teintée du postmodernisme, perceptible dans l'identité fragmentaire du héros-narrateur (un antihéros), du ton et du comportement souvent détachés de ce dernier (qui n'est pas non plus sans un certain humour, une auto-ironie et autocritique). Cet angle de vue qui se place dans un entre-deux culturel observe la société selon une perception pluriculturelle. Le regard du narrateur et sa mémoire évoquée sont symbolisés par l'illustration des cadres de photographies vides répartis entre les chapitres du livre. L'originalité de la vision d'Erfan réside dans le fait qu'il contourne radicalement l'approche critique habituelle et unilatérale du rapport à l'histoire propre (l'islamisme et les réminiscences de la révolution) en évitant le cadre du monolinguisme culturel et en l'abordant dans une perspective différente : celle des autres. En réalité, du point de vue sociologique, la vision que projette le roman est celle d'une société où les « autres » (les étrangers) ne représentent plus des entités isolées et coupées mais qui forment au contraire le corps social pluriel même dont fait désormais partie le héros-narrateur « étranger ». De la sorte, pour la première fois dans cette littérature, la question de l'islamisme n'est pas abordée directement mais à travers l'histoire des autres et du nazisme dans l'espace du pays d'accueil devenu peu à peu le sien.

Cette acceptation affective est d'ailleurs explicitement exprimée dès le début par le narrateur : « Plus simplement que ça, on ne peut le dire : j'aime cette rue. »<sup>499</sup> L'appartenance au nouvel espace du pays d'accueil est en soi la marque affective de l'appropriation culturelle des autres et identitaire de soi. Des repères sont tracés dans un Paris multiculturel, néanmoins ce lieu de « partage » n'existe pas sans xénophobie et ressentiments. L'auteur dépasse ainsi le cadre des grands

---

<sup>499</sup> Ibid., p.8.

discours sur la politique et le mal en général afin d'aborder ces problématiques sous un angle plus particulier et postmoderne (car minimaliste) en accentuant d'abord le rôle individuel face aux événements : « C'est le moment de prendre, une bonne fois pour toutes, mes responsabilités et d'agir à ma façon. »<sup>500</sup> Car l'histoire du multiculturalisme récente du quartier parisien se crée sur les vestiges d'une histoire plus ancienne en interaction avec l'univers mental des hommes et des femmes qui se sont jadis partagés la même géographie. Or, si la géographie des lieux influence l'histoire et la société des hommes, l'individu étranger intégrant celui du pays d'accueil semble à son tour agir sur ces dimensions avec son propre bagage historique.

En effet, le protagoniste du roman finit par créer des interférences spatio-temporelles provoquées par l'intrusion de son imaginaire et sa culture dans les lieux (et d'un point de vue extradiégétique dans l'esprit du lecteur). Plus loin, à la fin du roman, le narrateur se venge de la xénophobie et du nazisme symbolisés chez le personnage de « la vieille », en provoquant sa mort par l'écriture (le narrateur l'exécute de façon surréaliste et ambiguë par l'écriture). L'approche à l'espace et à la temporalité dans le roman reflète la transculturalité de l'esprit créatif de l'auteur qui procède au métissage de l'imaginaire fictionnel tout en menant une réflexion sur le corps social et l'histoire. Cette perspective autofictionnelle puise sa potentialité dans le concept et la situation propre à l'exil de l'auteur même, qui en la racontant, souligne une étape révolue.

L'affection et l'adoption émotionnelle spatiale de l'exil et du pays d'accueil sont en soi des prémisses d'un processus d'hybridation culturelle du narrateur (qui, sociologiquement, le place dans le cadre de la phase interculturelle). Aussi, le passé et les souvenirs par ce dernier sont-ils racontés par analepse (qui représente le temps de l'histoire) dans un temps présent (de la narration) et non pas comme cela fut le cas dans les premières phases de la littérature d'exil, dans un passé substitué au présent (comme chez la narratrice de *La Maison de Shemiran* de Taraghi). Par contre, l'emploi de l'analepse confirme la transculturalité du regard narratif par rapport aux événements, c'est-à-dire que le narrateur se souvient clairement d'un passé qu'il décrit dans le présent et pour le lecteur, sans confusion émotionnelle. Aussi le narrateur dit : « Durant toutes ces années, mon passé se conjugait au présent et ma vie se déroulait avec mes souvenirs d'Ispahan, d'Iran et de tous les endroits où j'avais vécu auparavant. Ce temps, ce passé-présent, m'a empêché de profiter de la présence de cette rue. »<sup>501</sup>

Cette distance spatio-temporelle du narrateur (représentative des débuts de l'exil du héros-narrateur) par rapport à lui-même, et son identité de jadis, montre toute l'importance sur le regard transculturel et la considération des problématiques historiques (en lien avec le fanatisme politico-idéologique). Elle permet d'extraire ces paramètres du cadre spécifique de l'Iran et ses antagonismes internes, en poussant le lecteur à une réflexion d'ordre éthique sur le rôle du sujet. Mais aussi plus largement sur des antagonismes psychologiques de l'individu (y compris chez

---

<sup>500</sup> Ibid., p.143.

<sup>501</sup> Ibid., p.157.

le narrateur) dans toutes les sociétés mixtes. Le fond du problème reste communément le même, semble souligner l'auteur, par la mise en perspective d'une certaine dimension monstrueuse des hommes (le fanatisme), qui, tapie dans les entrailles des pires pensées populaires et du populisme, guette l'occasion de se manifester. Le parallélisme entre le nazisme et l'islamisme montre au fond leur terrain commun et la révélation d'un « univers » mental universel, en Iran comme en France. Toujours est-il qu'à l'instar de la vieille protagoniste antisémite du roman, il existe dans toutes sociétés une catégorie d'individus sinistres personnifiant telles sortes d'idéologies, en incarnant le mal politique et social.

La « vieille » est la collaboratrice ayant participé à l'écriture de cette page sombre de l'Histoire, en dénonçant les Juifs. C'est elle pourtant, incarnant le mal, qui cherche la complicité du narrateur dans son discours haineux. Elle forme du point de vue littéraire la pièce importante de l'intrigue. Or, l'évolution du récit, et la terrible vengeance du narrateur digne d'un officier nazi, mènent le lecteur dans ce « jeu » d'interrogation et de réflexion sur les limites de son désir et de sa pensée. Peut-être au fond, en tant que lecteurs s'identifiant au héros-narrateur, sommes-nous beaucoup plus proches de cette haine humaine que nous ne le croyons. Ces extrêmes limites des questions éthico-philosophiques dans lesquelles l'auteur entraîne son lecteur, ouvrent en effet la réflexion sur des antagonismes psychiques de la nature humaine. Le transculturalisme de l'écriture réside donc dans cette mixité d'éléments politico-culturels franco-iraniens, en même temps qu'elle procède par leur dépassement à travers la fiction. Car le narrateur, qui hait la vieille antisémite, est tout de même entraîné dans son histoire à cause de sa « courtoisie » iranienne (une forme de *târof*?)

Bien qu'embarrassé, il devient très rapidement son seul « confident » malgré lui, et il hérite finalement de sa haine (qu'il retourne enfin contre elle). Car au bout du compte, le narrateur est voué au meurtre de la vieille antisémite (plutôt mystérieux et fantasque en écrivant son meurtre à distance) à l'instar d'un Raskolnikov assassinant la vieille usurière, persuadé du bien-fondé de son idéologie et son acte de terreur. Le narrateur d'Erfan dit : « Un violent désir de vengeance m'a envahi. Je prie pour que mon souhait soit exaucé. Elle ne pourra plus échapper au châtement. »<sup>502</sup> Une allégorie dostoïevskienne qui, comme un miroir, reflète l'image renversée d'un « hymne à l'humanisme ». Dans ses proportions créatrices et son humour postmoderne, l'allégorie rappelle au fond la maxime nietzschéenne : « Celui qui lutte contre les monstres doit veiller à ne pas le devenir lui-même. Or, quand ton regard pénètre longtemps au fond d'un abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi. »<sup>503</sup>

Cependant, si le discours et la réflexion politiques constituent l'arrière-plan de la toile narrative, l'écriture d'Erfan reste avant tout attachée aux critères littéraires modernes et à une vision transculturelle. Elle ne tombe pas dans une diatribe militantiste et elle n'est pas non plus moralisatrice. La réflexion (menée par l'enquête) pénètre au plus profond des causes du mal transmises de l'individu

---

<sup>502</sup> Ibid., p.137.

<sup>503</sup> Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, partie IV, § 146.

au système, au fond du contrat implicite qui les lie à l'Histoire tout en effaçant progressivement les frontières qui séparent les différences ethniques. Le cadre pluriculturel des sociétés mixtes représente alors cet espace du renouveau, de l'identité nouvelle et multiple voire postmoderne, puisque les cultures coexistent comme le lieu où l'autre peut être moi, et moi autrui. Il y a donc ce lien intrinsèque entre l'histoire racontée par le narrateur et l'Histoire qu'il subit. Elles sont soudées désormais dans cet espace où finalement les mémoires se mêlent et les destins se nouent :

Pourquoi je ne mets pas un terme à cette histoire ? Est-ce l'effet de la curiosité ou celui d'une maladie : vivre dans la peau des autres, s'identifier à eux et récupérer leur mémoire, s'approprier leur passé ? Je sais tout simplement qu'en tant qu'exilé et en l'absence d'une utopie, une perspective de lutte, je me mêle d'un règlement de comptes qui a eu lieu avant que je sois au monde.<sup>504</sup>

« Vivre dans la peau des autres » est d'abord cette capacité à transcender sa vision propre du monde afin de pouvoir se déterritorialiser et pénétrer dans celles d'autrui. Puis, il y a le transculturalisme littéraire qui consiste à transcender ces deux « visions » culturelles afin de créer un espace fictif propre où finalement l'auteur s'attribue toute liberté de créativité et parvient à toucher des dimensions plus universelles. Cela n'est possible qu'après avoir évolué dans un certain dynamisme d'hybridité identitaire (reflété à travers le héros-narrateur) en lien avec la pluriculturalité de la société d'accueil. Mais le transculturalisme réside plus particulièrement dans l'acte créatif même du romancier (ou par extension chez le narrateur en tant que « photographe ») qui de par son travail (de l'écriture) parvient à concrétiser ce perspectivisme et ce dépassement des particularités culturelles. L'absence de l'utopie et du militantisme dans la perspective transculturelle est également un facteur important contribuant à sa création, la flexibilité du regard et la réflexion critique. Du point de vue technique, le narrateur n'évoque qu'indirectement les antagonismes socioculturels iraniens comme la révolution et la montée de l'islamisme. Mais cela, à travers l'histoire d'autrui et d'autres événements historiques marquants.

Le transculturalisme antagonique du roman souligne le fait que le regard hybride du narrateur voit les oppositions, mais selon un autre ordre que celles des débuts : entre « nous » (l'étranger) et « eux » (hôtes). Les protagonistes se fondent dans la société d'accueil plurielle, et l'auteur/narrateur participe continuellement à la construction culturelle (post)moderne en écrivant. Le « discours » de l'auteur s'ouvre ainsi sur une dimension universelle, transnationale et transculturelle.

#### **2.4.3.3 L'écriture comme espace transculturel**

L'humour dans la création accompagné de l'autodérision du héros-narrateur est une caractéristique importante à la formation de l'écriture transculturelle. Car ils dénotent la distanciation du créateur par rapport au sujet réel. Par exemple, le

---

<sup>504</sup> Ibid., p.98.



narrateur est quotidiennement confronté à la vieille antisémite, ex-amante d'un officier SS durant l'occupation. Or, malgré le temps révolu et l'évolution historique, elle continue obsessionnellement à traquer les Juifs. Le narrateur, qui l'écoute avec déférence pour son âge, observe parallèlement ses propres réactions en auto-ironisant ses propres automatismes culturels et complexes identitaires face aux confidences de la vieille antisémite, tout en soulignant le parallélisme entre deux Histoires :

J'ai fui les tortionnaires de mon pays, ceux qui faisaient subir les pires sévices aux moindres de leurs opposants, et maintenant j'écoute sans broncher cette mégère cynique qui pourrait emporter le monde entier dans sa tombe ; et pour couronner le tout, je photocopie son invraisemblable liste de juifs, sans réagir.<sup>505</sup>

Honteux et dégoûté d'être obligé d'écouter les insalubrités antisémites de la vieille femme « avec une politesse pleine d'hypocrisie »<sup>506</sup>, le narrateur s'irrite et critique sa politesse exagérée (à l'iranienne) qui cache en réalité un malaise et une frustration identitaire (voire une stratégie de survie et de démarcation de soi dans une société saturée du multiculturalisme). Il projette alors sa propre image dans le regard de la vieille femme, pense à la façon dont il est vu :

Je suppose qu'elle meurt de joie, parce qu'elle a trouvé l'homme le plus idiot du monde ; moi qui l'écoute, moi qui prétends la croire, qui l'approuve par des hochements de tête. Je suis certain que, si elle m'avait rencontré du temps de l'Occupation, même si j'avais été juif, elle avait pu m'épargner la déportation et les camps. Selon elle, cet homme ridicule et naïf, moi, n'aurait même pas mérité d'être gazé et jeté dans le four. Il aurait servi uniquement à écouter ses histoires.<sup>507</sup>

La prise de conscience de sa propre passivité, lâcheté et hypocrisie le choque et le confronte à lui-même. La conversation avec la vieille engendre un dégoût profond face à la haine de celle-ci ; une dialectique de haine s'installe entre les deux protagonistes faisant écho à leur histoires mutuelles, différentes et pourtant semblables. Finalement, le narrateur compense sa passivité exaspérante en planifiant son meurtre : il part à Tahiti et se met à écrire le crime. Aussi, l'acte de vengeance se fait à travers l'écriture. Or, la vieille antisémite meurt curieusement par procuration dans la réalité ! Est-ce à dire que l'espace de l'écriture est un exutoire pour l'auteur ? Les discours sociopolitiques trouvent-ils leur issue finale dans la liberté totale de la création par l'écriture ? De toute évidence, Erfan échappe à toutes autres solutions moralisantes ou discours engagés par cette « acrobatie » technique et cependant symbolique. Puisque là où l'auteur ne peut se permettre de faire un « faux pas » (dans un discours engagé par exemple), le personnage le fait en toute liberté par procuration :

---

<sup>505</sup> Ibid., p.111.

<sup>506</sup> Ibid., p.106.

<sup>507</sup> Ibid., p.107.

Bien que je n'aie pas envisagé une fin aussi brutale pour une relation qui avait commencé si simplement, je ne cessais de craindre l'amère conséquence de son existence : le châtement. Le verdict de la mort de ma voisine bouillonnait dans ma tête depuis très longtemps. J'avais envie de l'exécuter moi-même.<sup>508</sup>

L'écriture transculturelle (ni moralisatrice ni engagée) est avant tout au service de la créativité et promeut toute liberté nécessaire à cette fin. Aussi, en exécutant la vieille par et dans l'écriture, le héros-narrateur d'Erfan fait le choix d'une « solution finale » multi-interprétative sur le mode de l'humour noir. Mais il semble que, tel un coup de théâtre, c'est surtout la dimension transculturelle de la créativité qui se révèle au lecteur en soulignant au fond la tâche essentielle de l'auteur qui consiste à se libérer de toute appartenance moralisante, ou d'engagement, qui porte préjudice à la qualité créative de l'œuvre. L'auteur affirme donc sa liberté créatrice totale et c'est avec autodérision que le héros-narrateur va tout de même à l'encontre du conseil de sa vieille amie Mimi qui le renvoie à la situation de l'Iran :

Que Mimi me pardonne ! Elle disait souvent que l'héroïsme tragique de certains résistants, sous l'Occupation, était aujourd'hui devenu une farce jouée par les usurpateurs de la mémoire des victimes. Elle ajoutait que la haine religieuse est un problème insoluble, une maladie inguérissable, parce que l'histoire ne peut être effacée de la mémoire : "Mon fils ! disait-elle, oublie le dieu vengeur ! Oublie son remède : la loi du talion ! Regarde ce qui se passe dans ton pays." <sup>509</sup>

Le crime et sa logique se préparent alors dans l'esprit du narrateur avec une certaine dérision, spécifique à l'acte créatif de l'écriture, envers lui-même, c'est-à-dire que l'écriture devient une échappatoire pour éviter le « châtement », et le « crime », se fait à distance dans un détournement dostoïevskien : « Pour faire l'expérience du crime, tout fonctionne comme prétexte. Je suis à l'autre bout du monde, elle ne m'entend plus et son cri ne parviendra pas jusqu'à moi », affirme le narrateur<sup>510</sup>. Contrairement à Raskolnikov, qui par sa culpabilité morale paie de son crime en se dénonçant et allant au bagne, le narrateur d'Erfan propose une autre « morale » postmoderne. Puisque libre dans l'espace de l'écriture, le narrateur laisse champ libre à son impulsion vindicative et ne montre aucun remords. De la sorte, place-t-il la créativité au-dessus de toute moralité ou de lois. Erfan se joue encore une fois (fidèle à son propre style policier) des codes culturels, tout en impliquant le lecteur dans le secret comme seul complice des événements :

Désormais, tout le monde doit savoir que, pendant une nuit calme, un meurtre mystérieux a eu lieu dans la rue de Ménilmontant. Un assassinat qui, dans le tumulte habituel de cette rue, a été commis en silence. Bizarrement, personne n'a semblé en comprendre la cause, et la police s'est contentée de classer l'affaire ; comme s'il existait une complicité tacite entre la police et la population du quartier. Cette histoire qui ressemble au rêve d'un fou sera confiée, le jour même, à l'oubli, et dès lors personne ne se souviendra de rien. À

---

<sup>508</sup> Ibid., p.143-144.

<sup>509</sup> Ibid., p.146.

<sup>510</sup> Ibid., p.144.

présent, je suis un meurtrier contre qui la justice n'a aucune charge. Mais ce texte ne constitue-t-il pas une preuve accablante ? <sup>511</sup>

À travers la thématique du meurtre, le transculturalisme de l'écriture d'Erfan mène son enquête sur les tenants et les aboutissants historiques. Le narrateur exilé du roman qui a vécu la révolution et vu un régime dictatorial de Chah destitué par une théocratie totalitaire, observe sa propre faiblesse et se surprend dans sa lâcheté face à la vieille antisémite. Celle qui symbolise l'horreur de Histoire et incarne la catégorie d'individus l'ayant servie, nourrie. Le roman établit clairement mais subtilement un parallélisme à l'échelle individuelle entre ceux qui ont contribué à la montée de l'islamisme en Iran, directement ou indirectement, sciemment ou pas, et le nazisme.

Il ne cible pas l'analyse politico-historique mais une construction littéraire, aux allures postmodernes, de la vie quotidienne des gens « simples » et leur petite vie. En effet, la question posée est que s'il y a eu au fond des déportations, des dénonciations et tant de haine en France sous l'occupation – également en Iran et ailleurs –, suffit-il simplement d'accuser autrui en mettant une séparation radicale entre le « moi » et les « autres » ? Probablement d'un point de vue global ou dans une perspective militante et politiquement correcte, la réponse est « oui ». Mais la réflexion qui s'ouvre, par le transculturalisme littéraire, sur les paradigmes socioculturels de la collectivité, nous pousse à nous interroger au fond sur les causes plus subtiles impliquant la responsabilité de tout un chacun. Le transculturalisme antagonique semble bien mettre en avant cette dimension paradoxale et primordiale que sont le rôle et la responsabilité de chacun dans un système oppressant, où l'individu (même passif) participe malgré lui et prend nécessairement (directement ou pas) part en tant que partie intégrante d'un ensemble. Cela ne signifie pas que tout le monde souhaite un régime barbare, mais qu'il existerait un lien intrinsèque nécessaire entre un système politique en place et les paradigmes de pensée et de culture dans la société. C'est que la tradition de l'antisémitisme en France a finalement autant facilité l'avènement du régime de Vichy que le traditionalisme religieux la République islamique.

L'auteur, partie intégrante du corps social, représente, comme tous, l'être aux contingences particulières, mais aussi celui qui exprime à travers ses œuvres les valeurs essentielles du peuple et l'esprit qui l'englobe. Dès l'instant que les auteurs franco-iraniens interrogent les mêmes problématiques et mènent leur « enquête » sur le passé concernant l'antagonisme des paradigmes, se forme un discours auctorial commun de leur histoire. Simultanément, d'autres paradigmes culturels de la société d'accueil viennent s'ajouter, s'entremêler et participer à la formation du dynamisme de l'esprit nouveau qui se prononce sur « soi », ou sur le « moi » collectif à travers les créations. C'est bien dans ce sens que l'on peut appréhender l'importance de l'individu sur l'histoire. De voir également le lien qui unit ce dernier à l'esprit collectif et à l'institution politique (qu'il pourrait pourtant sciemment dénoncer). Or, la prise de conscience de l'esprit intellectuel dé-

---

<sup>511</sup> Ibid., p.147.

territorialisé est précisément cette dimension cachée, inconsciente et idéalisante d'une culture qui s'observe à distance. Le transculturalisme des antagonismes chez les auteurs franco-iraniens est un phénomène contemporain lié à la condition postmoderne des sociétés pluriculturelles.

Pourtant, l'immigration, l'exil et le métissage culturel modifient la perception culturelle et la conscience psychologique de l'auteur franco-persan, car en tant que citoyen libre, il participe au dialogue social à travers ses œuvres. Il prend ainsi conscience que l'idée même de culture comme entité homogène est depuis longtemps obsolète et absurde. Conséquemment, le rôle du métissage culturel devient central, puisqu'il révèle à l'individu ses propres antagonismes culturels et le stimule au dépassement. C'est donc uniquement dans ce processus de confrontation bilatérale des paradigmes que l'auteur prend conscience de l'existence de pensées globalisantes et d'élans collectifs dans chaque époque<sup>512</sup>. Aussi, l'auteur franco-persan, en tant que médiateur culturel, construit son propre « discours » transculturel. Sa démarche de créateur reconsidère les antagonismes à travers l'auto-observation et l'inspiration créative culturellement hybride, cadrées dans le nouvel espace. Les lieux partagés avec autrui interviennent indubitablement dans l'évolution de la prise de conscience. C'est au fond par la remise en question même de sa culture, dans sa confrontation et de par le métissage avec une autre (devenue sienne), que l'auteur pénètre au cœur des antagonismes suivant un regard critique de plus en plus conscient de soi.

À travers le récit d'Erfan, le lecteur peut apercevoir la distance d'un regard accusateur qui relève avec perspicacité les antagonismes internes d'un peuple. De surcroît, on en vient à se demander si la révolution iranienne n'a pas occasionné l'avènement de l'islamisme parce qu'au fond une grande partie de ces germes préexistaient dans les schèmes, l'imaginaire et la pensée collective. Quoi qu'il en soit, l'ombre de la « faute » individuelle, la peur et le traumatisme de l'islamisme postrévolutionnaire planent sur le narrateur d'Erfan jusqu'à son quartier parisien, exprimant le sentiment profond du désarroi de toute sa génération. Or, son expérience de la « faute » lui confère justement l'acuité de repérer le fanatisme sous toutes ses formes, et de s'en méfier. Une génération pour qui l'islamisme n'est pas moins dangereux que le nazisme. En décrivant l'état de la rue multiculturelle, le narrateur dit :

Depuis quelques mois, le nouveau « tout en solde », le troisième Pakistanais, s'est installé dans la rue. Et dès les premiers jours, il a provoqué de vives réactions. Tous les matins, de sa boutique, il fait jaillir sur la voie publique le chant du Coran en stéréo, ce qui ravit évidemment l'épicier barbu. Quant à nous, le Kabyle et moi, ce chant nous rappelle des souvenirs liés aux massacres perpétrés, au nom du Livre sacré, par certains fous de Dieu... [...] Je lui ai demandé de baisser le volume et de m'écouter. [...] il s'est approché de moi et avec une haine incompréhensible il a lâché rageusement : "J'arrête ce chant, mais vive Ben Laden."<sup>513</sup>

---

<sup>512</sup> Cf. Veyne (2008). La notion de « discours » chez Foucault.

<sup>513</sup> Ibid., p.154-155.

Les personnages et leur nationalité se réfèrent à l'état actuel des sociétés multiculturelles, à l'inquiétude et à « l'échec » de la politique du multiculturalisme des gouvernements<sup>514</sup>. La question de l'intégration et le refus de l'islamisme restent des sujets du jour<sup>515</sup>. De nos jours, la réflexion intrinsèque sur l'islamisme dépasse le cadre de l'Iran et invite également les sociétés multiculturelles et contemporaines à reconsidérer leurs propres valeurs démocratiques et les limites de leur tolérance face aux idéologies dévastatrices. La littérature franco-persane découvre les sources de ses propres antagonismes depuis la révolution de 1979, en les contemplant à travers le miroir d'autrui.

### ***2.5 Transculturalisme fusionnel***

Cette catégorie de transculturalisme renvoie avant tout à une combinaison de valeurs et de formes éclectiques. Elle annonce un stade d'évolution littéraire, mais aussi culturelle, dans une harmonisation de valeurs diverses en mélangeant deux genres littéraires différents. En effet, l'adjectif qui qualifie cette catégorie du transculturalisme notifie d'abord une réunification et une intégration des éléments relevant de la technique d'écriture, et ensuite d'autres aspects issus des deux cultures. La fusion crée l'harmonie de ce qui est originellement différent, distant (voire incompatible), d'où son plus grand intérêt.

C'est à la suite de la phase de l'interculturalisme qu'une symbiose culturelle se crée graduellement dans la vie sociale et sur le plan identitaire des auteurs franco-persans. Cela est visible à travers leurs œuvres qui proposent alors ce transculturalisme spécifique. En effet, le métissage peut souffrir de ses propres dichotomies (des thématiques exposant une certaine barrière culturelle et un sentiment de mal être), ou bien exposer une harmonie parfaite dans l'éclectisme des thèmes, des styles et des genres. Mais le fusionnel ne se résume pas simplement à l'assemblage des différences qui malgré tout renferment des conflits interculturels ; non plus d'une simple juxtaposition d'éléments persans et français aisément identifiables et séparables. Il s'agit plutôt d'une nouvelle vision du monde complète en soi et unie, malgré l'éclectisme de ses éléments. Le fusionnel n'est donc pas un discours ou une vision réconciliatrice de deux entités opposées, mais l'une des dimensions du transculturalisme annonçant la formation d'une nouvelle approche à l'imaginaire.

La dimension fusionnelle qui nous intéresse du point de vue de la technique d'écriture mais aussi suivant son caractère culturel, établit une concordance entre les paradigmes de la modernité et ceux de la culture iranienne. Aussi, des genres comme la bande dessinée, le roman policier ou l'attitude « détective » par exemple, sont en soi issus de la modernité occidentale, et leur apparition dans le domaine romanesque franco-persan est un phénomène sans précédent. Aborder ces genres nouveaux par nos auteurs est une nouvelle expérience technique et littéraire, et le

---

<sup>514</sup> Par exemple le discours de presse de la chancelière allemande Angela Merkel, sur « l'échec du multiculturalisme à l'allemande ».

<sup>515</sup> Cf. Kiwan, 2007.

signe de l'ouverture d'un esprit artistique qui transcende ses frontières culturelles initiales. Car ces nouvelles formes impliquent nécessairement de nouveaux contenus dans leur vision du monde. À travers le regard porté sur ces domaines variés, nous mettrons en perspective des paramètres connus qui ont subi des transformations fusionnelles. Du point de vue intellectuel, il ne s'agit pas seulement de subir une acculturation, mais de développer une harmonie mixte et profonde des paramètres acquis. C'est en effet dans cet échange que toute une nouvelle pente transculturelle se révèle comme résultat de plus de trois décennies d'imprégnations, puis d'échanges conscients.

Il existe des éléments appartenant spécifiquement au monde iranien. Ces derniers définissent toute une pente de leur imaginaire, des épisodes historiques et des paradigmes socioculturels. Ce sont ces éléments que l'on retrouve dans les écrits transculturels mais dilués, métissés et finalement transformés, dépassant leurs particularités. Nous essaierons d'en identifier quelques traits thématiques ou éléments techniques révélant leur caractère composite.

Il nous faut cependant souligner la particularité de cette catégorie du transculturalisme, par rapport aux deux autres (critique et antagonique), qui est de procéder à des mélanges techniques ou d'images d'une manière bien plus subtile et parfois moins visible que par exemple le transculturalisme critique par l'ironie ou le transculturalisme exposant les antagonismes. Parfois un concept clé, une expression ou un thème permettent de déboucher sur des formes de mixité originales. Aussi, le repérage de ces éléments combinés est moins évident pour le lecteur français qui se laisse emporter par cette catégorie pour le moins « discrète ».

Le transculturalisme fusionnel se subdivise en plusieurs aspects, élaborés en différents degrés par les auteurs. Le domaine poétique est par exemple plus marqué chez Rahimi ou Nadji-Ghazvini, alors que le conte oriental fusionne avec le genre policier (comme typiquement occidental) chez Erfan. Ou encore la bande dessinée comme un genre à part est ce domaine expérimenté (uniquement) par Satrapi qui n'hésite pas à y donner ses propres couleurs transculturelles. C'est à travers quelques thèmes et nouvelles choisis que nous essaierons de mettre en relief les caractéristiques du transculturalisme éclectique.

### **2.5.1 L'esprit du conte oriental chez Ali Erfan**

L'oralité reste un élément central du genre du conte qui est genre narratif des plus anciens. Le conte puise ses racines dans l'imaginaire du fantastique et de la fantaisie des conteurs. Les récits d'Erfan s'inspirent fortement de cette dimension orale « incertaine ». C'est d'ailleurs cette technique qui leur insuffle un côté expressif et vif. Cependant, l'auteur n'hésite pas à exploiter le genre et à actualiser cette technique narrative en l'adaptant dans une écriture moderne. Dans son recueil de nouvelles *La 602<sup>e</sup> nuit* par exemple, la référence aux contes orientaux est explicitement visible dans l'épigraphe qui cite et se réfère directement aux « Contes des Mille et Une Nuits »<sup>516</sup> comme suit : « Cette nuit-là, le sultan entendit

---

<sup>516</sup> On se réfère à une analyse intéressante des contes de *Mille et Une Nuits* de Vincent Demers

de la bouche de Shéhérazade sa propre histoire. C'était la six cent deuxième nuit ». L'auteur continue sciemment dans cette tradition qui entretient la technique narrative du conteur oriental. Dans un entretien, Erfan affirmait : « Si je n'écris pas, je suis mort, si j'écris, on me tue »<sup>517</sup>, insinuant peut-être que connaître la vérité a toujours un prix très élevé ; et Bonnerot, soulignait également sur la quatrième de couverture de son livre « [...] la parole de Shéhérazade qui proclame inlassablement la victoire du Savoir sur la Mort. »<sup>518</sup>

L'oralité des contes traditionnels se reflète dans la composition enchâssée des nouvelles et la technique de digression, et aussi dans la mise en abyme des situations transformant la chronologie successive de la narration en « spirale ». Cette forme se trouve à deux niveaux : celui de la nouvelle et entre toutes les nouvelles. Dans des nouvelles comme « L'arme blanche » ou « La 602<sup>e</sup> nuit », ce procédé d'enchâssement est explicite. Concrètement, le recueil a une forme que nous qualifions de « nouvelles/roman ». Car, il contient une suite d'histoires apparemment autonomes, mais qui sont en réalité liées entre elles et forment un grand « tableau »<sup>519</sup>. Ainsi, bien que chaque nouvelle semble indépendante dans sa thématique, le renvoi de certains éléments d'une nouvelle à d'autres crée un lien étroit entre elles et la totalité du recueil. Cette interconnexion des nouvelles donne au recueil l'aspect d'un roman. Les narrateurs mêmes des nouvelles constituent au fond l'image d'un « seul » et unique personnage. De plus, en méditant sur le sens et le discours auctorial, le lecteur découvre la trace d'une seule et même (en)quête de l'identité moderne. Cependant, il s'agit d'une structure pullulante d'éléments minutieusement détaillés, dont le ton poétique rappelle la miniature persane. Ce qui rend ce procédé intéressant, c'est une lecture au deuxième niveau, c'est-à-dire en menant une réflexion sur les signes et les métaphores, qui projettent finalement une vision moderne sur les racines historiques d'un pays traditionnel. Pour ce faire, l'écriture d'Erfan emprunte souvent la forme labyrinthique des contes orientaux où existe toujours une « énigme » ou un « secret » à découvrir, fort d'un « message » moral à caractère universel, comparable à l'univers du romancier brésilien Paulo Coelho (*L'Alchimiste*<sup>520</sup>). Ce dialogisme dans le renvoi d'images et des signes n'est pas linéaire mais plutôt en « spirale », car il se trouve à différents niveaux textuels et interprétatifs. Dans *Adieu Ménilmontant* l'auteur crée également une mise en abyme entre le narrateur, son image et celles des autres personnages sur la toile de fond historique.

---

(Avril 2000, Québec). Consulté en ligne en juin 2012 ;

[http://pages.infinit.net/vdemers/nuits.html#\\_ftnref7](http://pages.infinit.net/vdemers/nuits.html#_ftnref7). Erfan lui-même n'hésite pas parfois à se référer directement aux contes de Shéhérazade : « Morad, ou n'importe quel gardien de la révolution de retour du front, me fait penser au vizir des *Mille et Une Nuits*. » (Ibid., p.29).

<sup>517</sup> Lindon, 14 novembre 1996.

<sup>518</sup> Bonnerot, 1988, 251.

<sup>519</sup> Pareillement au scénario de certains films contemporains comme *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino, où plusieurs chapitres apparemment indépendants (tels des courts-métrages) finissent par se rejoindre en dévoilant les liens de l'intrigue et reconstituer le puzzle.

<sup>520</sup> Coelho, 1988.

Lors de notre entretien, Taraghi soulignait l'une des spécificités de la langue persane qui réside dans sa richesse et dans la variété des sonorités : « Le persan est une langue particulièrement sonore et poétique, pour chaque phénomène naturel existe des onomatopées. Ce qui rend la traduction en français des œuvres laborieuse. »<sup>521</sup> Ces sonorités font partie intégrante de l'oralité et de sa place prépondérante dans le mode communicationnel des Iraniens. La langue persane est incontestablement imprégnée par la poésie (épique ou soufiste) qui accompagnées de la musique traditionnelle se sont transmises jusqu'à nos jours. En effet, depuis des millénaires, la culture poétique de l'oralité contribue à l'élaboration des orientations affectives, méditatives et même religieuses qui, à leur tour, laissent leurs marques dans l'écriture<sup>522</sup>. Cette dernière reflète une certaine « vision du monde » iranienne parfois critiquée ou au contraire appréciée. Des événements politiques et des épisodes historiques ont contribué au renforcement de l'oralité de la culture poétique persane. Par exemple, après l'invasion arabe et la chute de la dynastie des Sassanides en 651, la langue officielle et littéraire de l'Iran (le pehlavi) fut dominée par l'arabe (langue religieuse et administrative) jusqu'au Xe siècle. Ensuite, l'usage et la défense de la langue persane (« Dari ») furent à nouveau stimulés et promus notamment par l'œuvre emblématique de Ferdowsi *Shâhnâmeh (Livre des Rois)*<sup>523</sup>. On retiendra simplement la portée de l'oralité dans le système littéraire et les échanges culturels persans (où la citation orale des poèmes est une vraie tradition communicative). Aussi, l'ambiguïté et l'esprit de l'équivoque font souvent de la poésie un outil critique par excellence qui, au cours des siècles, exprime des idées politiquement interdites.

La « matérialité » phonétique des phénomènes (éléments naturels, animaux, objets, etc.) contribue à l'enrichissement de la formation des imageries et participe pleinement au rythme des narrations en langue persane. Pourtant, comme nous l'avons dit, ces sonorités doivent souvent être supprimées ou remplacées par leurs équivalences. Aussi, un seul mot pourrait contenir des renvois à un enchaînement d'imageries ou de concepts dans l'esprit, n'ayant pas sans forcément son équivalence dans une autre langue. D'un autre côté, cette difficulté offre la possibilité de recourir à d'autres procédés mettant en valeur la spécificité de l'oralité dans une langue. Moura soulignait également l'importance de l'oralité

---

<sup>521</sup> Entretien privé.

<sup>522</sup> « La poésie persane est peut-être l'expression la plus brillante et la plus riche du génie iranien. Née il y a plus d'un millénaire, elle s'est développée sans interruption jusqu'à nos jours. Le persan, langue indo-européenne pratiquée par un peuple musulman, a subi fortement l'influence de l'arabe. La poésie persane, à ses débuts, s'inspira de la poésie arabe. Cependant, elle se rattache également, par des liens plus subtiles, aux littératures de l'Iran préislamique. » (Safâ, 1964, 9).

<sup>523</sup> « Ferdowsi a baigné dans cette littérature de conteurs et l'influence de la tradition orale sur son œuvre est réelle, bien qu'indirecte. Elle agit comme un schéma mental qui investit l'écrit de manière diffuse. Ce qui différencie la littérature orale de la littérature écrite, c'est la « performance », l'exécution de la narration face à un public (naqqâli). Cet art impose une structuration thématique et formelle spécifique de la matière : c'est ce modèle qui imprime sa marque dans le récit écrit du Livre des Rois. Une fois composé, le Livre des Rois a été à nouveau transmis oralement grâce aux conteurs. » (Feuillebois-Pierunek, 13 décembre 2011, 19).



dans certaines langues, ce qui obligeait les auteurs à prendre leur distance par rapport aux normes du français : « Les approximations et les autocorrections de la narration, les précisions parenthétiques, les interpellations du lecteur et le maintien de l'illusion de la présence d'un public constituent autant d'appels à la participation de lecteurs constamment sollicités par le narrateur. »<sup>524</sup> C'est bien là l'une des voies de mixité et de transculturalité littéraires que l'on peut observer chez certains auteurs franco-persans comme Erfan. Il est évident que le titre du recueil *La 602<sup>e</sup> nuit*, l'épigraphe et la structure enchâssée des nouvelles confirment la référence au genre du conte, et l'oralité qui le caractérise. Mais cela n'est pas tout, puisque l'oralité joue également un rôle central que l'auteur entretient soigneusement par des procédés comme la métalepse narrative<sup>525</sup> créant l'effet d'une transgression narrative en s'adressant directement au lecteur (la parabase) : « Il mentait. Surtout devant moi. (Vous-mêmes vous pouvez l'attester !) »<sup>526</sup> L'auteur joue ici sur l'interpellation directe du lecteur pour actualiser continuellement le suspense et garder un état d'interaction avec le lecteur par des expressions comme : « Vous non plus, vous n'y croyez pas. Et pourtant, vous allez voir ! »<sup>527</sup>, ou encore en conseillant et en stimulant le lecteur dans *La 602<sup>e</sup> nuit* : « Il n'est plus possible de laisser en plan cette histoire ou de sauter des lignes, de la raconter seulement en résumé. Il faut la lire avec la plus grande attention, mot par mot. Une avalanche tombe, méfiez-vous ! Éloignez-vous ! »<sup>528</sup> Parfois encore plus directement dans une note parenthétique :

[...] (Cela dit, je tiens à vous en avertir, ma mémoire n'est pas infallible. Mon souvenir prend aussi la couleur du temps présent. N'attendez donc pas de moi l'exacte restitution des événements ! Vous le savez bien, la fidélité est une affaire de morale et n'a rien à voir avec l'écriture. Que cela soit clair entre nous, si vous voulez que je poursuive mon récit.)<sup>529</sup>

Si du point de vue narratologique, la technique de la parabase dans un discours direct libre n'est pas chose nouvelle, l'auteur utilise des tournures et des énoncés qui puisent leur expression dans la littérature iranienne pédagogique à la veille de la révolution. Il est intéressant de constater que l'on retrouve chez Erfan le même ton de parabase que par exemple chez l'auteur folkloriste Samad Behrangi.

Ce dernier en tant que professeur, auteur et pédagogue engagé auprès des adolescents, avait mené d'intéressantes recherches dans le domaine des nouvelles folkloriques et des contes du pays d'Azerbaïdjan, avant sa mort prématurée. En effet, on retrouve certaines similitudes dans le procédé narratif et le ton employé d'Erfan et de Behrangi. Par exemple, l'une des nouvelles de ce dernier intitulée

<sup>524</sup> Moura, 1999, 97. Cf. Henri Lopez et Kourouma.

<sup>525</sup> Le narrateur se plaçant en dehors du texte : « Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique) » (Genette, 1972, 244).

<sup>526</sup> Ibid., p.21.

<sup>527</sup> Erfan, 2005, 15.

<sup>528</sup> Erfan, 2000, 127.

<sup>529</sup> Ibid., p.16.

« La Peau d'Oranger » (*Pousteh Narandj*, 1968) commence ainsi :

Oui j'étais coupable. J'étais coupable car j'étais obligé de rester en ville le vendredi soir. Peut-être que c'est la serveuse du café qui était coupable parce qu'elle avait eu mal au ventre. Mais non, mais non, c'est moi qui étais coupable et non pas la serveuse. L'histoire n'est pas aussi simple. Il vaut mieux que je vous raconte d'abord l'histoire, pour que vous décidiez vous-même de l'identité du coupable. Mais peut-être aussi qu'il n'y a pas de coupable du tout.

La nouvelle « La 602<sup>e</sup> nuit » commence également avec la parabase directe au lecteur sur le même ton : « À vous aussi, cela est sûrement arrivé...! On est en train de lire une histoire et voilà qu'elle se révèle tout à coup d'une telle puissance hypnotique qu'on croirait presque en faire partie. C'est ce que je vis en cet instant même. Je me trouve soudain à l'intérieur d'une histoire écrite par un certain Gholam. »<sup>530</sup> On retrouve ainsi dans les deux cas une entrée en matière directe qui place le rôle du narrateur au premier plan du récit, en sollicitant ponctuellement le témoignage et le jugement du lecteur. Par ce procédé, la curiosité est stimulée pour l'intrigue et la dimension mystérieuse des événements auxquels il sera confronté, car les mystères restent omniprésents dans les nouvelles et les romans d'Erfan. Ils y figurent sous forme de trame, mais aussi dans la tonalité et les formules orales. Une tradition orale qui puise également ses racines dans la poésie classique d'Attar ou de Saadi. Il y a donc des liens entre poésie et contes oraux qui se prolongeraient par extension au domaine de l'écriture romanesque moderne.

### 2.5.2 Poésie, le style poétique et la prose

« Il n'est probablement pas, en littérature, de catégorie plus ancienne ou plus universelle que l'opposition entre prose et poésie »<sup>531</sup> affirmait Genette. Dans « Langage poétique, poétique du langage », ce dernier évoquait également le principe majeur de la poésie et du langage poétique, comme un « écart », voire même une « anti-prose » par rapport à la norme de « l'écriture »<sup>532</sup>. Ces considérations théorétiques s'actualisent concrètement dans la considération des créations franco-persanes. C'est donc un grand écart par rapport à la culture originelle. Car, malgré un analphabétisme dominant jusqu'à la révolution de 1979, la culture poétique et la poésie ont toujours fait vivre et véhiculer oralement une vision du monde (Paramètre critiqué par Shayegan comme étant un obstacle majeur

---

<sup>530</sup> Ibid., p.119.

<sup>531</sup> Genette, 1969, 123.

<sup>532</sup> « Le principe majeur de la poétique ainsi offerte à la discussion, c'est que le langage poétique se définit, par rapport à la prose, comme un *écart* par rapport à une norme, et donc ([...]) que la poétique peut être définie comme une *stylistique de genre*, étudiant et mesurant les déviations caractéristiques, non pas d'un individu, mais d'un *genre de langage*, c'est-à-dire, assez exactement, de ce que Barthes a proposé de nommer une écriture. [...] la poésie ne dévie pas par rapport au code de la prose comme une variante libre par rapport à une constante thématique, elle le viole et le transgresse, elle en est la contradiction même : la poésie, c'est l'*antiprose*. » (Ibid., p.127).

à la modernité). Sachant qu'un tel écart est évoqué entre la poésie et la prose, on se demande alors dans quelle mesure la littérature franco-persane parvient à métisser le langage poétique, voire à introduire la poésie persane au sein de l'écriture en prose ? Comment cette dimension poétique intervient-elle en tant que genre et de quelle manière est-elle perçue dans la lecture ?

La poésie qui a donc vigoureusement contribué à façonner l'univers sémantique iranien, a également su évoluer tout en s'adaptant naturellement à d'autres courants dans le temps et à travers le monde. Des figures emblématiques de la poésie moderne (comme Forough Farukhzad, Parvin Etessami ou Nima Youshidj) ont poussé les frontières de cet art encore plus loin, mais la réception poético-mystique classique de la poésie continue à avoir une place de choix dans l'imaginaire collectif. Avec l'exil, ces derniers se sont vus propulsés pour ainsi dire au cœur des paradigmes de la modernité qui entretient des liens essentiels avec la prose. Aussi, pour la première fois, cette catégorie d'auteurs a-t-elle su graduellement combiner l'héritage poétique avec l'écriture romanesque moderne. Pour eux, il s'agit avant tout d'un changement dans le regard, et dans les paradigmes culturels, qui se reflètent ensuite au niveau technique de l'écriture. Problématique d'autant plus intéressante que l'impact de la poésie au niveau socioculturel crée dans l'esprit individuel et collectif des Iraniens toute une panoplie d'images et d'émotions, formant ensemble une vision du monde, une « culture ». Dans le contexte de l'écriture franco-persane qui voit le jour en exil et qui évolue ensuite dans des phases multi-, inter- culturelles pour arriver enfin à exprimer sa transculturalité propre, la dimension poétique se « dilue » pour ainsi dire dans la prose. Aussi, le lecteur français n'est pas confronté à une dimension culturelle inconnue qui obstruerait sa lecture, mais il ressent un « lyrisme » qui devient « chair » pour reprendre les termes qualificatifs à propos du lyrisme d'Erfan par exemple<sup>533</sup>. Car au fond, la poésie de l'écriture franco-persane ne fonctionne pas comme un genre (à part entière) mêlé à la prose, mais ses différentes combinaisons se transmettent à travers un imaginaire poétique iranien dans une prose fortement proche des normes modernes ou postmodernes.

C'est donc bien dans cet esprit qu'il faut aborder la dimension poétique de ces œuvres, c'est-à-dire non pas une mixture de deux genres séparés, mais comme un ensemble libre et dynamique. Autrement dit, pour le lecteur, cette démarche transculturelle, qui procède à la mixité de ces deux « genres » littéraires, rejoint et complète en réalité la conception de « transtextualité »<sup>534</sup> de Genette. La poésie de la prose franco-persane est donc un sous-ensemble dans la conception de la transtextualité qui, d'après le théoricien esthétique Schaeffer (reprenant Genette), comprend encore « la paratextualité [...], l'intertextualité [...], l'hypertextualité [...] et la métatextualité »<sup>535</sup>. En effet, considérant la question des genres littéraires,

---

<sup>533</sup> La quatrième de couverture des œuvres d'Erfan.

<sup>534</sup> « [...] la lecture transtextuelle constitue un enrichissement par rapport à une lecture purement immanente, ne serait-ce que parce qu'elle réinsère le texte individuel dans le réseau textuel dans lequel il est pris et duquel la lecture immanente l'isole artificiellement. »

<sup>535</sup> Schaeffer, 1986, 194.

Schaeffer définit la généricité comme : « une composante textuelle, c'est-à-dire les relations génériques comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle. [...] la généricité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d'imitations, d'emprunts, etc., d'un texte par rapport à un autre. »<sup>536</sup> La notion de « réinvestissement » est donc importante, car la manière dont l'écriture transculturelle investit la prose et la poésie est spécifique à chaque auteur et chaque texte.

Mais il n'y a pas de ressemblance textuelle de façon catégorique. La transculturalité poétique franco-persane est donc déterminée dans ce domaine par toute forme poétique en lien avec la culture iranienne, et qui se retrouve directement ou indirectement transformée dans cette catégorie littéraire. Aussi, on retrouve dans plusieurs œuvres des thématiques poétiques telles que le jardin, le miroir, la muse, la nature, etc., sous forme de citations, ou transformées en images ou/et symbolisées en personnages. Pourtant, nous en conviendrons, s'il n'y a pas de genre poétique franco-persan à part entière, l'écriture franco-persane est en partie imprégnée par la poésie, et orientée par le regard poétique. Ce métissage transculturel se fait à travers le regard des personnages, du narrateur et/ou encore au niveau linguistique et intertextuel. Cette nouvelle littérature, qui a également comme but d'atteindre un public français plus large, a su développer ses propres procédés techniques que nous allons observer par la suite. Chez les auteurs franco-persans, cette dimension poétique est souvent élaborée dans des formules subtiles, non affirmatives et délayées dans des récits et des romans, tout en laissant percevoir cet héritage millénaire. De la sorte, des éléments significatifs de la culture iranienne se déversent dans une narratologie moderne, offrant ainsi un langage et un univers narratologique transculturels. Rahimi et Nadji Ghazvini excellent dans cette forme d'écriture qui s'exprime de façon plus explicite par des citations, des sonorités et par le rythme, tandis que Erfan introduit cette dimension par une technique narrative plus proche des contes. Regardons de près quelques passages de leurs œuvres.

### **2.5.2.1 L'émancipation par la langue**

S'agissant des catégories du transculturalisme, Rahimi développe une approche intéressante qui combine l'univers oriental et la structure narratologique cinématographique dans *Syngué sabour, Pierre de patience*. Le roman a des caractéristiques transculturelles qui ont indubitablement contribué à son succès. À maintes reprises, Rahimi a expliqué le besoin d'écrire ce roman directement en français pour contourner des tabous psycholinguistiques. En effet, l'auteur tente de se placer dans la peau d'une femme afghane déversant ses peurs, ses frustrations, sa haine et son angoisse envers son mari : un guerrier paralysé par une blessure à la tête couché au milieu de la chambre. Parler de l'intimité féminine n'est pas une chose facile dans la culture musulmane, c'est pourquoi le français qui est la deuxième langue de l'auteur, lui permet de parler de la sexualité et d'autres aspects

---

<sup>536</sup> Ibid., p.186.

de l'intimité féminine, parallèlement à d'autres sujets tabous comme la critique des restrictions au sein du système islamique.

La langue seconde constitue ainsi un ensemble de pensées qui permettent à l'auteur de désacraliser et détronner tout un pan de sa culture maternelle. Ce sont là des phrases difficilement formulables dans la langue maternelle, si proche et intime. Pourtant, l'auteur ressent la nécessité de verbaliser et d'en finir avec les oppressions ; dans ce sens, quoi de plus emblématique que la vie d'une femme afghane musulmane, dans sa condition d'isolement jointe à la misère identitaire et matérielle ? De la part de l'auteur, il s'agit d'un élan qui résulte directement de l'attitude moderniste contre le traditionalisme. Une vision critique qui s'exprime à travers une écriture poétique. C'est donc à travers la langue française que l'auteur trouve une issue créative pour le lecteur occidental, afin de l'introduire dans l'univers traditionnel de la femme soumise à la religion. Ce sont pourtant des émotions qui orientent l'histoire, et non des discours engagés. Par cette démarche, des mots crus surgissent, plus facilement que dans un texte écrit en persan, pour exprimer par exemple la violence exercée par des hommes, tel son mari paralysé, sur des femmes comme elle :

« J'étais obligée de lui dire ça, sinon, il m'aurait violée. » Un rire sarcastique la secoue.  
« Pour les hommes comme lui, baiser, violer une pute, ce n'est pas un exploit. Mettre sa saleté dans un trou qui a déjà servi avant lui des centaines de fois ne procure aucune fierté virile [...] Des hommes comme lui ont peur des putes [...] en baisant une pute, vous ne dominez plus son corps. Vous êtes dans l'échange [...] « Donc, violer une pute, ce n'est pas un viol. Mais voler la virginité d'une fille, violer l'honneur d'une femme ! Voilà votre credo !<sup>537</sup>

Les actes qui ne sont habituellement pas nommés dans la culture et la tradition langagière persane, sont explicitement exprimés en français. La perspective qui oriente le discours critique auctorial à travers la pensée de la femme afghane est bien sûr fort romancée. L'évolution psychologique du personnage est plutôt rapide et moderne, tandis que l'approche temporelle ainsi que le rythme de l'histoire expriment une durée (manière d'être) orientale. En effet, Rahimi a tenté de garder l'équilibre entre un discours émancipatoire et moderniste et une réalité temporelle orientale dans ce contexte afghan. Le style poétique de l'écriture véhicule inmanquablement une sensibilité typique accompagnée des imageries de l'univers persan, qui se combinent pourtant harmonieusement avec une narration cinématographique (la formation première de l'auteur) et la forme romanesque moderne. Cette source culturelle intervient vigoureusement dans l'expression du temps et de la durée interne et psychologique chez la femme.

Le langage poétique chez Rahimi trouve donc son expression à travers des images cinématographiques. Bien que ce langage soit différent de celui de l'écriture, on le retrouve souvent aisément dans la description des objets ou des lieux chez Rahimi. Il est vrai que le cinéma iranien a bénéficié dans l'ensemble

---

<sup>537</sup> Ibid., p.99.

d'un certain succès mondial avec des films comme *Une séparation*<sup>538</sup> (2010) d'Asghar Farhadi, ou *Offside (Hors-jeu)*, de Jafar Panahi (Ours d'argent à Berlin en 2006), ou encore des œuvres cinématographiques d'Abbas Kiarostami comme *Copie Conforme*, *Le Goût de la cerise*, *Trilogie de Koker*. Qu'il s'agisse du cinéma ou de la littérature, la perception du temps des créateurs franco-persans est foncièrement différente de celle exprimée en Occident. Le rythme, l'intériorisation et leur relation avec l'espace reflètent une vision nettement orientale.

### 2.5.2.2 La durée à l'orientale

Il y a dans l'œuvre cette approche temporelle qui contraste avec celle que l'on connaît communément en Occident, régulant notre vie quotidienne dans sa linéarité mathématique du passé, présent et futur. Le roman est en effet dominé par un temps interne, mais également spécifique à une certaine forme de culture orientale. Cependant, le lecteur est très vite submergé par ce temps qui couvre toute la diégèse et qui exprime plutôt une forme de durée bergsonienne<sup>539</sup>. Cette forme de durée qui donne le « la » à la perception interne du protagoniste, rappelle à tout égard celle de la narratrice nostalgique et mélancolique de *La maison de Shemiran* de Taraghi<sup>540</sup>. En effet, la douleur interne (liée à l'exil spatial ou existentiel) semble stimuler l'introspection et le basculement dans une temporalité interne, tournée vers le passé ; une durée qui en même temps débouche sur une prise de conscience et une renaissance (comme c'est le cas chez les deux protagonistes). Il ne s'agit donc pas d'un temps linéaire de l'horloge, mais d'une durée hétérogène de perception interne de la femme, de sa respiration, de ces tours de chapelets ou des bruits extérieurs :

Oscillant au rythme de sa respiration, une main, celle d'une femme, est posée sur sa poitrine, au-dessus de son cœur [...] Dans l'autre main, celle de gauche, elle tient un long chapelet noir. Elle l'égrène. Silencieusement. Lentement. À la même cadence que ses épaules. Ou à la même cadence que la respiration de l'homme. (p.15) Après trois tours de chapelet, deux cent soixante-dix souffles. Elles sont de retour. (p.24) [...] Un instant, elle reste inerte. Ses yeux se ferment. Sa tête se baisse. Elle geint douloureusement. Longuement. Ses épaules bougent toujours au rythme de la respiration. Sept souffles. (p.27) [...] Plus tard, beaucoup plus tard, lorsque les fourmis parviennent à porter le corps de la mouche jusqu'au pied du mur qui sépare les deux fenêtres, la femme revient avec un drap propre et la petite bassine en plastique. (p.45) [...] Elle s'adosse au mur, et laisse passer un long moment – peut-être une dizaine de tours de chapelet, comme si elle l'égrenait encore au rythme des souffles de l'homme –, le temps de réfléchir, de partir dans les recoins de sa vie, et puis de revenir avec des souvenirs [...] (p.67)

Ce temps est une durée qui varie au rythme des choses, des insectes et du rythme de la vie et des mouvements de la femme. Cette durée provoque l'impression d'une

---

<sup>538</sup> « Il remporte l'Ours d'or du meilleur film, les Ours d'argent de la meilleure actrice et du meilleur acteur pour tous les comédiens lors de la Berlinale 2011, le César du meilleur film étranger et l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. » (Wikipédia).

<sup>539</sup> Bergson, 1889.

<sup>540</sup> Daneshvar, 2011.

lenteur, d'un isolement et d'une tension prête à exploser. Temps à l'orientale bien sûr puisque le climat, les préoccupations, les rapports et la structure sociale ne sont pas les mêmes qu'en Occident, mais aussi un temps qui exprime la douleur et la solitude de la femme, dans sa condition. Il s'agit presque d'un tic-tac du compte à rebours. Les phrases mêmes sont courtes, entre-coupées, réduites à quelques mots parfois. Le temps de la narration et celui de l'histoire concordent dans l'instant et l'éternité, et la durée interne de la perception et de l'existence de la femme devient celle du lecteur attentif. Pourtant, du point de vue narratologique, le regard qui observe les scènes est extradiégétique, moderne et presque « occidental ». C'est le regard de l'auteur/ réalisateur qui raconte ou qui plutôt montre. Ce regard observe la durée, l'exprime parfois avec des mots comme « plus tard », « lentement » ou « un instant », la traduit presque, avec l'aide d'un langage cinématographique à l'occidental. Avec l'aide des paragraphes espacés, courts, des mots qui se répètent, Rahimi tente de montrer le silence parfois claustrophobique qui règne dans la vie intolérable de la femme, dans l'espace qui l'entoure :

La chambre est petite. Rectangulaire. Elle est étouffante malgré ses murs clairs, couleur cyan, et ses deux rideaux aux motifs d'oiseaux migrateurs figés dans leur élan sur un ciel jaune et bleu [...] La chambre est vide. Vide de tout ornement. Sauf sur le mur qui sépare les deux fenêtres où on a accroché un petit kandjar et, au-dessus du kandjar, une photo, celle d'un homme moustachu [...].<sup>541</sup>

La mise en page et la forme même de la diégèse, avec ses sauts et ses paragraphes, contribuent au rythme du récit qui est ce mélange d'une durée liée à la situation socioculturelle oppressante de la femme afghane, et le *temps* du récit qui exprime le point de vue du narrateur devenant flexible et introduisant un dynamisme signifiant et voulu. Le temps de l'auteur/narrateur mène finalement le récit vers un rythme de plus en plus accéléré. Il s'agit bien de l'évolution psychologique et de la révolte de la femme projetant ses frustrations, passions et haines à la figure de son homme, des hommes. Les phrases s'enchaînent au rythme de la parole du protagoniste. Or, selon la légende, la pierre de patience doit cumuler beaucoup de malheurs avant qu'elle n'éclate. Mais il y a le rythme spécifique qui précède l'éclatement, celui de l'entassement et de la pression :

Elle est emportée par cette révélation. Hors d'elle, elle s'avance d'un pas pour prendre son discours, mais une main, derrière elle, l'attrape par le poignet. Elle se retourne. C'est l'homme, son homme, qui la tient. Elle reste inerte. Foudroyée. Bouche grande ouverte. Les mots suspendus. Il se dresse brusquement, telle une roche, raide et sèche, que l'on soulève d'un seul coup. [...] L'homme l'attire à lui, attrape ses cheveux et envoie sa tête cogner contre le mur. Elle tombe. Elle ne crie ni ne pleure. « Ça y est... tu éclates ! »<sup>542</sup>

On retrouve là encore ce « découpage » des événements qui s'enchaînent dans un rythme saccadé mais néanmoins accéléré. De courtes phrases dont la juxtaposition souligne la vision photographique et cinématographique de l'auteur :

---

<sup>541</sup> Ibid., p.13.

<sup>542</sup> Ibid., p.153.

Dans cette inertie poussiéreuse, au pied du mur qui sépare les deux fenêtres, une araignée vient de roder près du cadavre de la mouche délaissée par les fourmis. Elle l'examine. Elle aussi l'abandonne, fait le tour de la pièce, puis revient vers la fenêtre, s'accroche au rideau, l'escalade et flâne sur les oiseaux migrateurs figés dans le ciel jaune et bleu.<sup>543</sup>

La temporalité de l'œuvre est l'une des dimensions qui marque l'accomplissement d'un mélange harmonieux de deux paradigmes culturels essentiels. Le temps de la narration et de la vision d'un narrateur extradiégétique, et la durée intérieure, psychologique du protagoniste principal. Ils évoluent et collaborent ensemble pour offrir aux lecteurs les méandres cachés d'un univers étrange et étranger. Le regard de l'auteur manifeste le transculturalisme opérant à la base mais aussi à l'intérieur de l'œuvre, pour mettre en perspective deux temporalités fort différentes et pourtant complémentaires pour l'harmonie esthétique de l'œuvre. Le jeu de la temporalité dans l'œuvre exprime l'essence de ce qui renvoie à la perception profonde d'une appartenance à une culture spécifique et à ses structures collectives que l'inconscient exprime : le sang, la violence, la sexualité, la femme, la mère et les règles.

L'homme, le guerrier, est blessé à la tête (avec tout le symbolisme que cet endroit comporte) et se trouve dans le coma, non pas dans un combat héroïque mais dans « une bagarre minable » avec l'un de ses hommes qui lui avait dit : « je crache dans la chatte de ta mère ! »<sup>544</sup> L'honneur et la sacralisation de la mère contrastent avec la violence dirigée vers l'épouse. En parlant des frères de l'homme, elle dit : « Peut-être qu'ils auraient préféré que tu sois mort. [...] Comme ça, ils auraient pu me ... baiser ! La conscience tranquille. [...] Tes frères, ils ont toujours eu envie de me baiser ! ils...[...] Ils me mataient...tout le temps, durant les trois ans de ton absence... »<sup>545</sup>

Le temps arrêté, figé de l'homme libère la durée que vit la femme. Elle le rattrape dans son monologue où se révèle l'univers renfermé des deux. Elle parle pour les deux des interdits et des tabous qui pèsent sur leur vie, d'une temporalité déjà décalée entre l'homme et la femme et leur existence. Mais le transculturalisme dépasse ces dimensions socioculturelles spécifiques. Là où Rahimi touche son public, c'est dans le dépassement qu'offre le discours de l'auteur regardant son pays d'origine ravagé et l'existence bafouée des êtres. Finalement c'est un regard hybride doté d'une double culture qui s'exprime pour évoquer des douleurs les plus renfermées, méconnues d'une catégorie de femmes dans le monde. C'est pourquoi précise-t-il dans l'incipit : « Quelque part en Afghanistan ou ailleurs ». Le transculturalisme en fonction, est ici celui de deux dimensions temporelles profondément différentes, néanmoins en parfaite articulation dans le récit. D'autre part, il y a la dimension poétique de l'œuvre, jaillie du regard qui désacralise tout un pan nationaliste et religieux iranien, mais qui transmet ses propres particularités culturelles dans sa richesse esthétique.

---

<sup>543</sup> Ibid., p.49.

<sup>544</sup> Ibid., p.28.

<sup>545</sup> Ibid., p.66.



### 2.5.2.3 Poésie et temporalité narratives

Si l'expression temporelle, ayant une nature métissée, crée une atmosphère aussi intéressante qu'insolite, elle contribue également à l'élaboration d'un langage poétique et d'une esthétique visuelle originaux. L'expression de la temporalité révèle avant tout le mode de perception du personnage principal, en même temps que la conscience de l'importance de son point de vue et de sa différence par rapport au monde occidental.

La perspective poétique, rejoignant le rythme du temps de l'histoire, entraîne le lecteur dans un nouvel univers oriental parfois étrange. Cela touche pourtant émotionnellement ce dernier et parvient à établir l'esthétique d'une communication hybride.

Cet effet de transmission est l'un des paramètres intéressants et spécifiques du transculturalisme franco-persan. La poésie qui couvre l'ensemble du roman de Rahimi, par exemple, tient d'une part à la spécificité de la langue française et de ses tournures phraséologiques particulières, mais aussi à l'atmosphère d'un autre espace-temps (la guerre en Afghanistan) et d'une autre culture (afghano-persane). En effet, l'ambiance théâtrale<sup>546</sup> et la narration cinématographique du récit forment un langage occidental familier pour le lecteur, et la modernité du regard de l'auteur s'exprime à travers la vision d'une femme afghane traditionnelle et son huis clos superstitieux et religieux. Il en résulte alors un transculturalisme poétique qui, comme style et discours, crée une perspective franco-persane inédite.

Le folklore et les chansons fredonnées par la femme contribuent à l'exotisme du langage et aux différentes spécificités culturelles de l'univers diégétique. C'est par le langage poétique englobant un sens mystérieux (les non-dits) que passe traditionnellement la communication orientale. Lorsque la femme appelle la vieille voisine *Bibi* à la « toux caverneuse » en demandant s'il y avait eu de la visite pendant la nuit, la vieille répond par un chant : « - Oui ma fille, il y a eu le roi...[...] il est venu me voir...il m'a caressée...[...] Est-ce que tu as du pain, ma fille ? J'ai donné tout le mien au roi...il avait faim. Il était beau, ce roi ! beau à mourir ! il m'a demandé de chanter. [...] : Oh, le roi de bonté / Je me lamente sur ma solitude / Oh, le roi... »<sup>547</sup>

D'autres tournures langagières traduisant mot à mot des locutions persanes, contribuent à l'originalité de l'écriture. Ainsi, une expression comme : « Il était, il n'était pas... »<sup>548</sup> pour commencer un conte, a son équivalent en français qui est :

---

<sup>546</sup> Des indications du narrateur telles que : « Elle marque une pause. On ne sait pas si c'est pour donner du suspense à son récit, ou parce qu'elle hésite à dévoiler la suite. » (p.74), ou « On n'entend d'abord que le silence, puis peu à peu des chuchotements...et enfin quelques gémissements étouffés. De nouveau le silence. Un certain temps. Puis une porte qui s'ouvre. Des pas qui se précipitent au-dehors. » (p.126), rappellent des didascalies théâtrales et confirment la narration « visuelle » du roman qui se prête à une adaptation cinématographique de l'œuvre attestée par l'auteur (rencontre organisée à l'Université de Leiden en avril 2012).

<sup>547</sup> Ibid., 59-60.

<sup>548</sup> Qui se traduit littéralement par : « *Yeki bood yeki nabood* » en persan (Ibid., p.106).

« Il était une fois ... ». Or, l'auteur préfère « traduire » littéralement l'expression qui immerge le lecteur dans le conte de la grand-mère et rajoute à l'exotisme de l'écriture composite. L'ambiance du conte est présente en arrière-plan dans la narration. Le sens caché des paroles est donc typique, issu d'une sagesse orientale qui passe oralement d'une génération à l'autre, du « sage » au « disciple ». La femme se souvient, étant enfant demandant à sa grand-mère : « [...] si cette histoire était vraie ou non, elle me répondait : Je te l'ai dit : "Il était, il n'était pas..." »<sup>549</sup> L'éternelle question posée à son tour à sa grand-mère montre la continuité de l'éternelle spirale générationnelle qui se transmet de mère en fille. L'aïeule lui répondait alors : « C'est ça tout le mystère, ma petite, c'est ça tout le mystère ».

La poésie du regard de l'auteur s'exprime pourtant dans l'histoire amère et douloureuse de l'inceste et de la conquête racontée par cette génération de grand-mères. Un conte tragique, allégorie de l'histoire d'un peuple et de la condition des femmes ; un conte sans fin dans lequel figure « Un roi courageux qui, cependant, avait dans la vie un seul impératif, mais de taille : n'avoir jamais de fille. »<sup>550</sup> Car avoir une fille est une honte, cause de problèmes et non pas une fierté dans la société patriarcale. Or, une fois, la femme demande à son beau-père si la fin du conte que personne ne connaît est heureuse ; celui-ci lui répond alors : « Mais, ma fille, c'est une illusion de penser trouver une fin heureuse à cette histoire. Il ne peut pas y en avoir. Puisque l'inceste a été commis, la tragédie est inévitable. »<sup>551</sup> L'imbrication du conte allégorique au cœur du récit montre les racines perdues dans l'histoire ancestrale du pays. Tandis que le cadre du récit lui-même narre une réalité historique et sociale quotidienne de la relation des femmes avec des hommes afghans.

L'auteur veut ouvrir encore plus le champ de son regard en lui donnant une dimension plus universelle de la condition humaine. Le roman représente alors cette mise en abyme allant du conte à la réalité dans ce qu'elle a de plus tragique, mais aussi poétique. En même temps, Rahimi brise pour ainsi dire le cercle vicieux, le talisman de la tragédie dans une écriture qui par sa modernité, son engagement et sa condition de l'entre deux, dénonce le fatalisme. La pierre de patience devient ainsi l'allégorie de cette mise en abyme du malheur générationnel qui doit un jour « éclater », puisque la prise de conscience de la femme refuse cette condition. C'est une vision transculturelle qui met en crise ce cercle vicieux tragique, car en se plaçant dans la perspective de la femme, elle fait de l'homme l'équivalent de la pierre de légende, l'objet exutoire psychothérapeutique.

La femme qui se révèle, c'est la femme qui veut sortir du déterminisme de sa condition misérable. Elle prend conscience de la misère qui se trouve au centre des traditions religieuses et du système patriarcal (révolte que l'on retrouve chez les autres auteurs féminins du corpus). L'affirmation identitaire qui se déclenche en raison du coma de son homme, grain de sable perturbant le mécanisme socioculturel bien huilé, crée un état schizophrénique chez la femme désormais

---

<sup>549</sup> Ibid., p.110.

<sup>550</sup> Ibid., p.106.

<sup>551</sup> Ibid., p.111.

seule. La dimension poétique prend alors des allures épiques dans sa révolte contre la religion et Dieu même :

Allah, aide-moi à retrouver la foi ! Désenvoûte-moi ! Arrache-moi à l'illusion des apparences et des simulacres sataniques ! Comme tu l'as fait avec Muhammad ! [...] Oui...il n'était qu'un envoyé parmi d'autres...il y en avait plus de cent mille comme lui, avant lui...celui qui révèle quelque chose peut être comme lui...moi, je me révèle...j'en suis une...[...] *Al-Jabar*, c'est moi ! *Al-Rahim*, c'est moi... »<sup>552</sup>

Le narrateur se trouve lui-même en dehors de la diégèse, tel un spectateur regardant une pièce de théâtre ou un film au cinéma. Aussi, le regard narratif (la caméra qui observe) n'est pas en soi un procédé participant à l'histoire démontrée, à sa poétique spécifique, ses émois. C'est aussi par cette « fenêtre » presque froide et distante que le lecteur/spectateur observe les scènes. On a l'impression que l'auteur/narrateur est surtout concentré sur sa technique et son discours – tel un architecte qui s'observe travailler plus que celui qui fusionne avec/dans l'histoire qu'il raconte. Pourtant, le lecteur traverse cette vue de « caméra », pour pénétrer dans l'histoire, en la suivant avec émotion et compréhension. Ce passage créé par l'auteur est la marque du transculturalisme, l'exemple parfait d'une conscience qui mène un discours lucide sur lui-même, mais qui néanmoins se soucie plus de l'architectonique esthétique que de l'engagement sociopolitique (même s'il en parle). Le transculturalisme littéraire est précisément cette perspective qui superpose deux visions du monde se confondant en un seul, celui qui emporte le lecteur à son insu de l'autre côté du miroir.

Il y a là l'exemple d'une narratologie dans la tradition du roman moderne (fortement inspirée de l'univers cinématographique de l'auteur) qui arrive à pénétrer les méandres d'une culture étrangère difficilement imaginable par le lecteur occidental. Le thème de la pierre légendaire est en soi fortement chargé d'imageries folkloriques. Il communique le rythme de la respiration de la femme et de l'homme au lecteur qui, par là même, « vit » précisément une expérience singulière, forte en émotion. Cette immersion totale dans un univers nouveau, conduit le lecteur jusqu'à l'éclosion d'une vision du monde transculturelle.

Le thème du jardin est, comme nous l'avons dit, un paradigme important de la culture iranienne. Il oriente l'imaginaire du peuple comme une vraie « philosophie » de la vie, et véhicule très globalement l'idée que la vie ici-bas n'est pas importante, mais illusoire et passagère et qu'en réalité la vérité se trouve ailleurs. Le jardin (*Bagh*) est un thème récurrent dans la poésie persane, et nous retrouvons cette référence de façon systématique dans la littérature, la miniature, la tapisserie et l'architecture classique. Or, on observe qu'avec le développement de la pensée moderne chez les auteurs, ce thème subit une forte interrogation critique. Cette métaphore de beauté, de béatitude et de vérité est subtilement détrônée. On ressent comme un goût de « trahison » chez les auteurs qui n'hésitent pas à l'exprimer.

Dans *Syngué sabour*, il y a quelques allusions très évasives à ce mythe :

---

<sup>552</sup> Ibid., p.146-148.

« Un silence épais s'abat alors sur la rue enfumée, sur la cour qui n'est plus qu'un jardin mort, sur la chambre où l'homme, couvert de suie, est allongé comme toujours »<sup>553</sup> ; ou encore : « La nuit tombe. Le jardin s'éteint. »<sup>554</sup> Le jardin « éteint » ou « mort » n'est plus l'endroit paisible rempli de bonheur. Il y a comme un signe de « réveil » à la réalité, une volonté de sortir d'un rêve pour constater les dégâts face auxquels ce mode de sagesse mystique ne répond plus. Les imageries du jardin incarnent une conception temporelle particulière puisque cet endroit paradisiaque est un « hors temps » où l'esprit se réfugie afin d'échapper aux difficultés du monde. Cette perception s'incarne chez les personnages. Or, on note littéralement une démystification de cette conception chez Nadji-Ghazvini. La temporalité interne du héros-narrateur de *Neige sur Téhéran* finit par le lasser et il quitte enfin l'espace apocalyptique du pays natal pour se réfugier dans un espace/temps différent qui est la France.

#### 2.5.2.4 Le paradis brûlé de Nadji Ghazvini

Bien que l'œuvre du poète et traducteur Nadji-Ghazvini appartienne plutôt à la catégorie du transculturalisme critique, elle garde une trace franche de la temporalité interne poétique. Dans le roman traduit du persan en français par l'auteur même, le narrateur de *Neige sur Téhéran*, déambule dans la grande ville de Téhéran, plongé dans ses pensées mélancoliques. La vision du personnage et la situation de la ville à la veille de la guerre inspirent une atmosphère surréelle qui contribue au caractère poétique de l'écriture et couvre une temporalité hétérogène et non chronologique du personnage. Entre rêve et réalité, la période historique de la guerre Iran/Irak commencée juste après la révolution islamique est décrite dans un langage métaphorique aux accents apocalyptiques. L'auteur offre, à travers le regard du narrateur, un chaos mythique en référence à son écriture poétique. La vision du monde du personnage principal Bahman et tout ce qui l'entoure reflètent cette temporalité lente et interne, mélancolique. Lorsqu'il regarde des corbeaux déchirant l'une de ses vieilles chau-ssures, ces oiseaux deviennent des métaphores du mal, faisant symboliquement allusion aux agents islamistes de la révolution. Il les décrit dans une tournure anthropomorphiste : « "Que de haine et d'arrogance dans ces yeux, songea Bahman. Le diable en puissance..." La bille noire, méchante, en guise d'œil, sous la soie noire et brillante, les oiseaux perçaient ses pensées, un sourire empoisonné au coin du bec. »<sup>555</sup> Ce corbeau, symbolisant également l'hiver rude de ces années, souligne encore un temps gelé et éternellement installé.

La focalisation interne du personnage contribue également à renforcer la dimension poétique de la durée et la sensibilité psychique du narrateur. Les pensées du narrateur, en association avec les observations détaillées, mettent en perspective son univers temporel : « Une immense lumière inonda la pièce, les poissons dans

---

<sup>553</sup> Ibid., p.47.

<sup>554</sup> Ibid., p.132.

<sup>555</sup> Nadji-Ghazvini, 2000, 48.

leur bocal ainsi que la fleur fanée dans le vase. Celle-ci lui rappela qu'Ali avait tatoué une rose sur son bras droit. Une rose rouge, prétendait-il. Elle pouvait aussi bien être jaune. Sa couleur, c'était le bleu de l'encre... »<sup>556</sup>. La divagation de la pensée entre la réalité et la rêverie dénote déjà chez le personnage le désir de quitter l'espace/temps d'un pays qui n'est plus le sien. Les métaphores de couleurs soulignent sémiotiquement le regard symbolisant du narrateur. Aussi, la rose rouge fait référence aux idéaux révolutionnaires fanés, la couleur jaune symbolise la haine et l'encre bleu la réalité crue des faits et des événements qu'il observe autour de lui. Signe de lucidité mais également de la désillusion du personnage. Les couleurs reviennent à d'autres moments de l'histoire afin de souligner le contraste, ou accentuer la dure réalité froide et décolorée de la guerre (le noir de la ville associé à la blancheur de la neige) : « Au bout de quelques instants, il distingua des taches vert kaki et noires. [...] On aurait dit qu'ils préparaient une cérémonie. Il devina leurs visages pâles et terreux ; les cernes violets de leurs yeux rouges et hagards. Il sentait la vapeur de leur souffle jaune et empoisonné. »<sup>557</sup> Marquée par la mort de son jeune frère, la vision mélancolico-poétique du narrateur se détache du monde. Les couleurs sont par exemple des éléments symboliques liés à cette vision. Le rouge, le blanc et le noir, métaphores de la guerre, la neige et la noirceur des agents du régime alternent pour dominer d'autres couleurs. « Il [le narrateur] se dit qu'on était en train d'anéantir la notion même de couleur. »<sup>558</sup>

*Neige sur Téhéran* est une œuvre d'une ampleur onirique remarquable. Le langage poétique du roman transcende le fatalisme du discours poético-mystique iranien (même s'il transpose cet esprit chez les protagonistes). De ce point de vue, l'œuvre annonce le désenchantement ancestral avec toute sa dimension idéalisante, puisque le narrateur s'en détache progressivement. D'un point de vue sociologique, et sur le plan culturel, cette vision engendre une passivité ou une sorte « d'épicurisme islamique », débouchant au cours de l'Histoire sur des réalités sordides de la politique<sup>559</sup> tels que l'extrémisme islamique, la guerre et la destruction. On n'entend pas par-là que la poésie est la cause directe de telles situations politiques, mais que l'esprit poético-mystique peut être instrumentalisé par les idéologies. Il favorise le terrain à la pensée unique et le monologisme propice à la nature d'un système totalitaire.

En tant que littérature mineure, l'œuvre expose le lien politique qui existe entre la perception interne et culturelle du monde et le pouvoir théocratique en Iran.

---

<sup>556</sup> Ibid. p.16.

<sup>557</sup> Ibid. p.84.

<sup>558</sup> Ibid. p.87.

<sup>559</sup> L'évolution politique en Iran a toujours été ancrée dans la continuité des paradigmes poétiques et religieux (voire ésotériques au niveau des superstitions en vogue). Le penseur et théoricien iranien Shayegan souligne, à mainte reprise, cette dimension culturelle provoquant une passivité dans la pensée collective et au cœur de la société : « Un musulman shî'ite vit dans l'attente de la Parousie de l'Imâm, sauveur du monde, et si entre temps il en voit les signes dans l'apparition historique des sages enragés, cela n'affecte en rien sa conscience eschatologique. Toute sa conscience est faite précisément pour voiler le réel et découvrir ce qui au-delà du réel semble être essentiel. » (Shayegan, 2008, 57).

La même perspective critique est finalement visible dans d'autres œuvres franco-persanes, exprimée dans des formes variées. On constate que la perception poético-mystique du monde est un fait culturel n'ayant jamais évolué vers la modernité car il n'a jamais été confronté à l'esprit critique. D'autre part l'islam, et plus tard l'islamisme, ont toujours su tirer profit de cette perception en cultivant les superstitions et les forces occultes parallèles à l'idéologie. C'est là une conception du monde dans laquelle la place de la responsabilité de l'homme reste vacante, car il n'y a jamais eu de place pour le doute, l'autonomie de la pensée et la critique. La « sagesse » mystique du monde est dans son essence incompatible avec les notions modernes de l'engagement et de la responsabilité de l'individu, puisque la vérité est inaccessible et se trouve « ailleurs » (*Nâkojâ*), dans le « paradis perdu ». Aussi offre-t-elle un terrain propice aux diverses idéologies pour se « nicher » et s'épanouir dans cette absence d'incarnation du monde. Or, cette critique se reflète précisément à travers la littérature franco-persane faisant l'objet du transculturalisme fusionnel. Et sur le plan créatif, les limites du fusionnel se trouvent justement dans le degré d'implication et de présence du discours politique iranien. Si l'espace/temps se réfèrent trop directement ou se « cramponnent » explicitement à une réalité sociopolitique, alors le transculturalisme de l'œuvre en pâtit.

Bahman, le héros-narrateur du roman de Nadji-Ghazvini, est un personnage sensible (sur)vivant dans la désolation de la guerre et de l'insurrection dans sa ville natale de Téhéran. Il déambule dans la ville à l'atmosphère apocalyptique où déambulent des êtres plus morts que vivants. Le récit est teinté d'une forte ambiance poétique et mélancolique comme un cauchemar baudelairien. L'univers du roman balance entre le désenchantement, la révolte et le sentiment d'impuissance face aux transformations sociopolitiques du pays et sa descente infernale dans la guerre (Iran/Irak) et le chaos. Or, la vision romantique du protagoniste, prend le contre-pied du chaos social et politique mais toujours dans la continuité de son regard désenchanté. Au fond, le chaos extérieur n'est que le reflet du désarroi intérieur des personnages. Il n'y a pas de révolte concrète contre le désastre et la montée de l'islamisme et de la guerre, mais la mélancolie apathique du narrateur qui n'a pas d'autre choix que de quitter le pays natal. Le désenchantement du protagoniste se traduit dans son regard, exprimé par une focalisation interne laissant entrevoir une perception du monde désuète, chargée d'imageries symboliques annonçant l'échec. Il finit par réfuter cette vision ancestrale usée par l'idéologie islamique, en quittant le pays.

Allégoriquement, la vision du protagoniste, derrière lequel se trouve le discours du roman, expose l'idée d'une société en échec. Un regard qui observe de l'intérieur sa propre destruction et celle de toute une génération, et constate qu'il ne lui reste plus que la solution de l'exil (on comprend mieux alors comment le vide et le désarroi du protagoniste laissent une place vacante afin de laisser rentrer, expérimenter et absorber la nouvelle culture du pays d'accueil). Le roman qui expose cet état dépressif de la société iranienne postrévolutionnaire, porte un regard critique sur le rôle des Rowchanfekrs, qui se sont vus exiler avec une déchirure dichotomique dans l'âme : d'un côté, l'état mélancolique eu égard à leur passé, de l'autre, une soif de changement. En effet, la structure narrative, les

allusions, les dialogues et les symboles marquent la dénégation essentielle de certaines normes culturelles, pour viser un dépassement vers de nouvelles normes de pensée. D'ailleurs, le thème de l'histoire montre le projet de partir, pas seulement à cause des conjonctures quotidiennes (car le patriotisme et le combat sont par exemple des attitudes différentes possibles), mais à cause d'un mal être existentiel, plus profond et ontologiquement critique.

Le regard du personnage dans une situation extrême se dévoile à travers des images. Par exemple, par des références au thème du jardin cette fois dans sa dimension meurtrière ou « morbide ». Le protagoniste, plongé dans ses pensées en regardant le plateau de thé, a une vision prémonitoire : « Bahman vit alors le dessin du plateau : un vieillard en soutane assis sous un arbuste. Et la tache de tomate...sur sa robe. »<sup>560</sup> D'un côté, le « vieillard en soutane » symbolise le « Sage » mystique dans l'imaginaire iranien, car la figure du plateau reflète l'imagerie stéréotypée des miniatures persanes ou des poèmes classiques. Mais c'est aussi celui qui sait la vérité, et dont il faut suivre la parole sans contester, car il est le guide spirituel. Et de l'autre côté, « le vieillard en soutane » pourrait aussi renvoyer à l'apparence du guide de la révolution : Khomeiny (lui-même cultivant le goût du mysticisme et pratiquant la poésie)<sup>561</sup>.

Les deux références se confondent donc dans cette description qui, en référence au contexte historique décrit dans le roman, fait le rapprochement du domaine culturel et de la politique. Métaphoriquement une tache rouge de « tomate » symbolise le sang. Elle entache la robe du *vieillard*, figure donc du guide ou du sage. Or, dans ce contexte, la critique du mal est explicite, et l'imagerie poétique se territorialise dans le domaine politique. La correspondance entre l'art poétique, les paradigmes culturels et la récupération théologique ne fait également pas de doute. C'est au fond la mise en question de la notion de « vérité » dans la culture iranienne. Celle qui se trouve ailleurs, dans un paradis perdu n'est finalement qu'une illusion manipulatrice. Il y a donc une mise à distance de la dimension poétique devenue active dans un contexte politique extrême, en même temps que le langage qui l'exprime. C'est que l'imagerie mystique est fortement imprégnée par le mal islamique.

Au fond, le transculturalisme du regard de l'auteur exprime la tradition persane, mais son contenu poétique change. En d'autres termes, les modèles de l'imagerie poétique persane ne changent pas, mais le discours est désacralisé et on se moque du sens. Tel est le cas du jardin dans la perspective transculturelle. De la sorte, Pidji, personnage pittoresque et ami de Bahman, se moque directement de ce thème vénéré :

La cour de la mosquée est plantée de bosquets et de roseraies dans un débordement de couleurs. Nous nous asseyons sous la coupole, à côté d'un jardin. Ici, aucun jardin ne ressemble à un autre, ni aucune fleur à une autre ; mais un parfum unique s'exhale de partout, un fluide de lassitude immobile. Le prédicateur récite ses paraboles depuis un bout de temps. Je me mets à l'écouter : "*Joseph dit ô mes frères, rendez-moi ma tunique*

---

<sup>560</sup> Ibid., p.24.

<sup>561</sup> Christian Bonaud, 2010.

*afin de me couvrir dans ce puits. Ils lui répondirent : tu disais que le soleil, la lune et les étoiles se prosternaient devant toi ! Demande leur qu'ils te couvrent ! Puis ils mirent Joseph en ce puits. Quand Joseph se trouva à mi-hauteur du puits, ils coupèrent la corde pour qu'il tombe. On raconte que l'ange Gabriel, quittant le Sadratol-montahâ, surgit dans un rapide envol et, de ses ailes déployées, amortit sa chute."*

Pidji me demande : "Qui est Sadratol-montahâ ?"

Je lui réponds : "C'est un arbre dans le Paradis, à droite du Trône céleste."

Pidji s'exclame : "Quelle précision ! On dirait qu'il s'agit de la maison de ta tante. Il n'y descend pas en coupé Mercedes ?"

Moi : "Ça m'étonnerait. Si on te demande encore d'aller exécuter les prisonniers de guerre, tu t'y rendras en Mercedes. Ne sais-tu pas que chacun construit soi-même son Paradis ?"

Pidji : "Reçu. Pour le moment, on s'occupe de l'Enfer."<sup>562</sup>

Mais le jardin, comme idéal de vérité poétique, est surtout détruit par « eux » : l'extrémisme religieux et la guerre. C'est l'enfer de la réalité politique qui émerge du cœur du paradis poétique. La violence de l'extrémisme rejoint le lieu de la prière, à l'espace mystique : « Au loin bourdonnait une rumeur : les cris des fidèles à la prière du vendredi, qui traversaient la ville et ses quartiers. Le brouhaha parvenait à nos oreilles jusqu'au jardin. »<sup>563</sup> L'envie de partir de Bahman, de quitter l'exil ressenti dans son pays qui n'est plus le sien, fut celui de toute une grande partie de sa génération humiliée par l'avènement de l'islamisme et n'ayant pas encore trouvé de refuge ou de substitution<sup>564</sup>. Un vide guette l'identité du protagoniste dont l'angoisse infernale est exprimée dans une tournure apocalyptique :

L'exil englobe tout. Ici rien n'appartient à personne. C'est le non-lieu de ce monde-ci, où on dirait que tous vivent dans la fièvre du voyage ; un voyage vers l'inconnu, préparé dans tant de tumulte. Le lieu de l'événement s'enfle. Les poussières augmentent et la plaie s'agrandit. Une miette d'enfer nous fait face. Le vent hurle.<sup>565</sup>

Le vide existentiel grandissant est proportionnel à la réduction de l'espérance des protagonistes principaux Bahman et Ali. Ce dernier l'exprime ainsi : « En ce moment, je me rends, en spectateur, au cœur de la nuit obscure et froide de l'hiver, sous un ciel aux étoiles suspectes, sur les lieux de ceux qui attendent le passage de l'étoile filante. »<sup>566</sup> Les césures des phrases mettent en relief l'émotion du protagoniste, son impuissance à rentrer en dialogue (il s'agit plutôt de monologues internes) ou à prendre position face au chaos ambiant. Son esprit s'envole ainsi vers la nature, les cieux où les étoiles symbolisent également son malaise, en espérant un signe d'espoir ou un miracle. Le style reflète les émotions du personnage annonçant son inclination à l'exil, mais c'est un exil d'abord intérieur.

---

<sup>562</sup> Ibid., p.135-136.

<sup>563</sup> Ibid., p.80.

<sup>564</sup> Des indications textuelles montrent que l'histoire se passe en 1984, en pleine guerre Iran/Irak (p.61). Le malaise ressenti, le refus et la déception creusent un vide identitaire qui se comblera avec d'autres principes de la modernité.

<sup>565</sup> Ibid., p.66.

<sup>566</sup> Ibid., p.64.



Du point de vue stylistique, on remarque un souci particulier des sonorités dans la phraséologie de l'auteur avec les allitérations. Par exemple, l'allitération de la consonne [S] évoquant le sifflement du vent dans la phrase citée ci-dessus. Le symbolisme et l'atmosphère ambiante renforcent la poétisation de la diégèse. Le lecteur est emporté par le désespoir d'une chute en enfer. La capitale en désordre est personnifiée : « La ville, balayée de bourrasques glacées, n'était plus qu'un corps pesant enserré dans les brumes. Une cité illusoire, flottant dans l'irréalité. Comme ses habitants exilés, elle montrait sa tristesse. »<sup>567</sup> La déambulation dans la ville natale, devenue de plus en plus étrangère, prend des allures d'une descente dantesque en enfer où des visions horribles se succèdent : « Il se changea les idées en observant la mosquée et les gibets. Inertes dans un silence oppressant, les macchabées dominaient cette petite ville aux mille lumières. »<sup>568</sup>

Le côté poétique de l'écriture exprime souvent une esthétique d'ordre « sacré », mais apocalyptique, visant le sublime dans les sonorités et les rythmes. Le regard du protagoniste voit le mal et le sublime dans la nature, qui exprime l'horreur, le mal et l'idée de la chute. L'écriture rend le chaos sublime (au sens kantien)<sup>569</sup> dans la grandeur que la nature représente et du fait qu'il dépasse l'entendement humain. Il transmet au lecteur la petitesse et la solitude face à la béatitude du sacré ressentie face au monde impressionnant dans l'horreur et le surréel. Le ton poétique adapté par Nadji-Ghazvini décrit le chaos de la réalité d'un moment historique devenu fiction par la terreur ambiante. La scène de la procession rappelle l'horreur des siècles de l'obscurantisme en Europe, mais donne également un cadre afin d'offrir une vision esthétique digne de Bergman<sup>570</sup> :

Bahman était toujours planté devant la fenêtre. Figé, désemparé, incapable de supporter l'instant. La foule grondait au loin. La foule qui hurlait, qui jurait avec sa multitude de cercueils sur les épaules. La foule qui traversait ces villes, ces rues, qui s'en allait psalmodier au loin, dans le paradis des tombes, pour mieux ressusciter demain et les surlendemain. Pour se répéter. Pour ritualiser la mort. "Les caravanes de morts, le paradis baigné de sang...", songea Bahman.<sup>571</sup>

La répétition des termes comme « foule » ou « pour » accentue l'austérité de la ritournelle de la procession, le terme « la foule » déshumanise l'action des hommes et le but de leur action. La répétition, qui est finalement le procédé de l'écriture des livres sacrés, souligne l'effet de transe compris dans les rites en les « vidant » de tout caractère rationnel. Dans une telle écriture, le ton est impératif et inconditionnel pour imposer son autorité. Le caractère du sacré et le sublime en est dérivé, et l'auteur du roman les emploie pour donner le juste ton à la scène. Ce qui, dans notre comparaison avec le cinéma, fait penser à l'effet musical dans l'œuvre

---

<sup>567</sup> Ibid., p.107.

<sup>568</sup> Ibid., p.125.

<sup>569</sup> « Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, p.189).

<sup>570</sup> Ingmar Bergman, *Le Septième sceau (Det Sjunde inseglet)*, 1957.

<sup>571</sup> Ibid., p.35.

de Bergman<sup>572</sup> qui restait très connue chez les intellectuels iraniens de cette génération. Or, parallèlement à la description cinématographique, la poésie persane est concrètement présente dans la diégèse, sous forme intertextuelle (traduite). Aussi, l'auteur de *Neige sur Téhéran* termine son roman avec quelques vers tirés du poème de Hafez : « Les nuées t'emportent dans leur tumulte...

De toi, il reste seulement  
tes yeux  
qui, comme le lichen sur la tombe  
irradient de vert. »<sup>573</sup>

### 2.5.2.5 Poésie et l'intertextualité

La littérature franco-persane introduit l'héritage culturel qu'est la poésie dans le cadre de la tradition littéraire européenne. L'intérêt transculturel de cette interpénétration se trouve avant tout dans la manière inédite de cette mixité dans un texte en français, parfois discrètement par des références à la poésie, d'autres fois plus directement visible dans une approche intertextuelle.

En partant de la définition de l'intertexte donnée par Barthes<sup>574</sup>, s'agissant de l'intertextualité des poèmes, on voit un effet instructif mais aussi innovant de par son con-texte<sup>575</sup>. L'abondance des poèmes classiques persans dans les nouvelles et romans révèle au lecteur occidental l'importance de celle-ci comme fondement identitaire<sup>576</sup>. Mais cela va plus loin encore dans la lecture de Shayegan, pour qui ce lien fort avec la poésie nous renvoie au cœur d'un profond antagonisme. Antagonisme qui se trouve dans la relation entre la vision poétique du monde et le développement historico-culturel. Cette conception du monde participe à l'absence de l'individu dans le monde, et l'incarnation du « corps » matériel du réel, puisqu'elle renvoie toujours à l'au-delà.

Le territoire de la poésie classique fonctionne comme l'univers initiatique dans l'imaginaire collectif des Iraniens, c'est pourquoi des poèmes sont omniprésents dans l'intertextualité des œuvres<sup>577</sup>. Le thème de la nature se retrouve

---

<sup>572</sup> *Dies Irae/Lacrimosa* (Berlioz, Ve mouvement).

<sup>573</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>574</sup> « [...] tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. » (Barthes, 1974).

<sup>575</sup> Des notes en bas des pages des romans expliquent la source et l'origine des poèmes et des poètes. Mais cette intertextualité est en soi une nouvelle approche transculturelle à la poésie classique.

<sup>576</sup> Même si des lectures modernistes de cette poésie existent, ses interprétations et sa fonction au sein de la population restent souvent ancrés dans l'ésotérisme et la divination. Par exemple l'œuvre de Hafez (XIVe) est encore couramment utilisée comme moyen de prédiction, présage ou d'exaucement des vœux (*Fâle Hafez*).

<sup>577</sup> « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et

au centre de l'intertextualité poétique, et se rencontre sous différentes formes. Dans *Neige sur Téhéran*, la prédiction de l'espérance est montrée à travers un poème de Hâfez. Le héros du roman quitte le pays et s'engage dans l'exil. À la fin du roman, assis dans l'avion, il fouille dans ses poches et y trouve ce poème :

Je tombe sur une photo Polaroid et une petite enveloppe fermée. Elle contient un présage tiré du Divân de Hâfez. [...] Le passager assis à mon côté, un homme âgé, me demande discrètement si je lis un présage tiré du Divân de Hâfez. [...] L'homme âgé roule une voix de gorge et cite doucement ce poème de Hâfez :

*Joseph l'éperdu reviendra à Canaan ; n'aie point de chagrin.*

*La maison des afflictions deviendra un jour une roseraie, n'aie point de chagrin.*

[...]

*Si le printemps de la vie revient de nouveau, sur le trône de verdure, tu auras sur la tête une ombrelle de fleurs, ô toi l'oiseau au beau ramage.*<sup>578</sup>

Le présage du poème confirme ici le souhait profond du protagoniste exilé par des termes comme « roseraie », « printemps », « verdure », « fleurs » et « l'oiseau ». Des éléments qui appartiennent au champ lexical du jardin, lui-même représentatif du concept de paradis. Si bien que l'espoir du retour au « paradis perdu », véhiculé par la poésie, nourrira durant des décennies l'existence des exilés iraniens. Ce n'est pas l'Iran en tant que tel qui crée la nostalgie, mais une idée poético-mystique de l'être en tant qu'éternel exilé car loin de l'idéal. Or, avec l'expérience de la (post)modernité en exil, les métarécits poético-mystiques deviennent des récits tout court. L'auteur/poète fait réellement l'expérience de l'exil (en France) qui se substitue progressivement à l'exil mystique. En même temps, la poésie construite sur cet univers glisse vers la prose, et l'ésotérisme de l'esprit iranien vers le territoire de la raison. Ce mécanisme de changement se déclenche au moment où les auteurs franco-persans racontent leur passé par l'écriture. En effet, la spiritualité orientale perd sa fonction paradigmatique (comme vision du monde et pôle d'orientation) en Occident.

La culture et les imageries collectives sont véhiculées directement par l'intertextualité de la poésie au lecteur occidental. Mais le cadre romanesque rend effectivement plus explicite la compréhension de cette dimension poétique, plus qu'un recueil de poèmes traduits. On peut dire que les vers de Hâfez, de Saadi, Ferdowsi et d'autres poètes projettent une lumière sur l'identité traditionnelle des Iraniens, tandis que l'auteur franco-persan la recontextualise au niveau de l'individu dans son histoire particulière. L'intertextualité de certains poèmes met donc en évidence l'idée de l'absence d'être dans le monde, évoquée plus haut, et le concept du jardin perdu s'y joigne en tant que le lieu de l'idéal face à la fatalité. Face aux événements désastreux de la guerre et les processions dans les rues, un vieillard (figure répétitive) vient citer un poème de Hâfez à Bahman :

*Je désire le vin sec dont le pouvoir soumet les hommes les plus vaillants,*

*Pour me reposer un instant loin du monde, de ses maux et de ses tumultes.*

---

le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans l'autre. » (Genette, 1982, 8).

<sup>578</sup> Ibid., p.140-141-142.

*Apporte-moi du vin, puisqu'on ne peut point échapper à la ruse du ciel  
Et qu'on ne peut se fier à l'éblouissante Venus ni à Mars le téméraire.  
Le banquet de ce bas monde n'a aucune saveur de quiétude [...]*<sup>579</sup>

Le « vin sec » introduit le médium, qui marque une rupture nette avec le monde (« me reposer loin du monde ») et la fatalité du ciel. Une certaine idée liée à la « désertion » du monde se reflète à travers la gnose chiite. Le monde d'ici-bas est mis à l'opposé du monde paradisiaque de l'au-delà. Alors pourquoi s'engager dans celui-ci puisque les valeurs terrestres restent passagères ? Seulement en pratique, l'islam ne reste pas gnostique et s'empare bel et bien de la politique.

Avec l'expérience de la modernité et d'hybridité en exil, les auteurs franco-persans rompent avec leur vision ancestrale. La vision poético-mystique est toujours plus ou moins présente sous forme intertextuelle, mais il revêt une fonction critique, parfois ironique. Elle n'a plus sa fonction antérieure en tout cas. Ghassemi ironise ainsi explicitement sur la sagesse véhiculée par « des grands poètes Saadi et Hâfez », dans *Harmonie Nocturne* :

On, m'avait éduqué en sorte qu'il fallait que j'eusse peur. Peur de tout. [...] L'un disait :  
*Ne confie de secret à personne : trop souvent j'ai découvert en l'intime un espion.*

Un autre :

*Ne médis pas au pied d'un mur : trop souvent j'ai découvert que, par-derrrière, se tenait quelqu'un qui écoutait.*

Le troisième :

*Ne jette pas de pierre par-delà l'enceinte d'une muraille : trop souvent il est arrivé qu'on ripostât.*

Un quatrième :

*N'érige pas de maison sur le cours d'un torrent.*

Un cinquième :

*Ne te laisse pas tenter par la pomme de cette fossette : un puits profond t'attend sur le chemin.*

Un sixième :

*Ne sois pas dure envers toi-même.*

C'est ainsi que je n'ai rien appris, encore moins à résister, notamment.<sup>580</sup>

Le ton péremptoire de l'impératif est celui des livres religieux. Des généralités se retrouvent à la source de l'éducation et forment la culture. Or, la critique (ici ironique) vient de la littérature franco-persane, et rentrer dans la modernité correspond au passage de la poésie à la prose. La démarche transculturelle des auteurs n'est pas sans rappeler l'attitude positiviste de Jean Cohen<sup>581</sup>, dont Genette fait ainsi l'éloge : « Ou bien, dit-il justement, la poésie est une grâce venue d'en haut qu'il faut recevoir dans le silence et le recueillement. Ou bien on décide d'en parler, et alors il faut essayer de le faire d'une manière positive. »<sup>582</sup> Dans la lignée

---

<sup>579</sup> Ibid., p.103.

<sup>580</sup> Ibid., p.19-20.

<sup>581</sup> Cohen, 1966.

<sup>582</sup> Genette, Ibid., p.126.

de ce débat opposant la poésie et la prose, l'œuvre de Meskoob est en effet évocatrice.

Dans la deuxième nouvelle *Dialogue dans le jardin*, le débat entre les deux protagonistes prend une ampleur importante et débouche sur une analyse culturelle fort subtile, dans laquelle « l'âme » et le « corps » trouvent leur lieu d'incarnation dans la métaphore du « jardin de l'âme ». Ceci, selon l'analyse de l'un des protagonistes (aux initiales de l'auteur) qui cite directement le poète du XIII<sup>e</sup> siècle Rûmî :

S. M. – Évoquer l'unité du jardin de l'âme avec celui du corps fait évidemment penser au grand poète Rûmî dont l'âme est un jardin extraordinaire... [...] "ton chagrin me guérit de tous mes maux, ton souffle est le compagnon de mes aubes et de mes crépuscules, ton visage est mon printemps, ton nom est ma lignée, ton amour fait s'envoler mon âme, tantôt en manque de toi, tantôt enivrée par toi. [...] Révèle-moi l'amour dans le jardin de ton visage comme l'éclosion du printemps dans la chair d'une fleur."<sup>583</sup>

Chez le poète, la notion de l'ivresse et l'idée du jardin s'incarnent dans le « corps » du bien aimé. Il s'agit là du discours poétique, qui, chez le poète fait l'objet de cette association avec le « corps », en opposition à la dévalorisation de la matérialité du monde. Une idée également reprise par Rahimi, dans l'épigraphe de *Syngué sabour* citant Antonin Artaud : « Du corps par le corps depuis le corps et jusqu'au corps ». Remarquons que le poème n'est pas cité dans sa forme poétique en tant que telle c'est-à-dire dans son contexte habituel (également chez Nadji-Ghazvini), mais dans la continuité du discours (en prose) du personnage citant à haute voix sa pensée, ses émotions. Il y a donc une *déconstruction* de la forme poétique intégrée au sein d'une écriture de nature différente car dialogique. Aussi, s'agissant de la citation d'un poème par un personnage, celui-ci n'est pas représenté en tant que tel mais comme partie intégrante du dialogue<sup>584</sup>.

Ces signes de métissage stylistique et de déconstruction technique indiquent au fond une profonde métamorphose ontologique de la pensée iranienne que l'on désigne par le transculturalisme. Par extension, il y aurait un parallélisme intéressant entre le transculturalisme littéraire reflété dans la nouvelle approche de la *poésie en prose*, et l'idée de l'incarnation métaphysique de « l'âme » dans le « corps ». Si l'âme était la référence absolue du monde métaphysique, le corps serait la matière terrestre. Autrement dit, cette étude dévoile une nouvelle perspective transculturelle de la poésie, non pas simplement comme technique mais également et surtout comme dimension culturelle. En d'autres termes, il s'agit de l'intrusion du traditionalisme dans le modernisme ; du passé dans le présent. D'où une nouvelle conception du monde : une orientation vers la raison, une approche critique et finalement positiviste de l'univers poétique persan. Aussi, cette approche occasionne une volonté de non soumission aux schèmes classiques,

---

<sup>583</sup> Ibid., p.100-101.

<sup>584</sup> « Le style poétique est conventionnellement aliéné de toute action réciproque avec le discours d'autrui, tout "regard" vers le discours d'un autre. » (Bakhtine, 1975, 107).

activant inconsciemment une vision du monde unilatérale. La prose moderne apprend à regarder autrement les modèles culturels iraniens, mais aussi à désacraliser des constructions immuables.

Il faut croire que la littérature franco-persane est destinée au métissage culturel, tout en gardant l'élément poétique au cœur de l'écriture. Même Tajadod, qui développe une écriture entièrement ancrée dans la tradition du roman à l'occidentale, a recours à la poésie persane. Dans un passage de *Passeport*, elle écrit :

Comme tous les Iraniens, dans certains moments essentiels, je peux m'exprimer en citant nos grands poètes. La majorité de mes compatriotes citent Hâfez. Ma mère m'a appris à évoquer Roumi [(Rûmî)], qui était pour elle le maître des maîtres.

Je réponds à ma tente, qui comme moi connaît cette phrase :

– "Cet état de transparence est semblable au moment où tu rentres dans le sommeil, où tu te quittes pour entrer en toi-même, où tu t'entends et où pourtant tu crois qu'un autre vient de te révéler un secret. Il n'y a pas de frontière entre l'éveil et le sommeil."<sup>585</sup>

Le poète oriente et répond éternellement, dans un langage mystérieux, aux vœux de ceux qui se trouvent dans la détresse. L'auteur souligne explicitement ce rapport à la poésie en s'y incluant soi-même dans cette mouvance. Cependant, elle exprime subtilement le caractère parfois abusif qui confère un élan comique à l'ingérence des grands poètes du Moyen Age dans la vie quotidienne des gens, en donnant la réplique par la bouche d'un interlocuteur. En racontant l'impatience de son mari, pour le retour de la narratrice en France, à son ami, le chauffeur de taxi, qui écoute intervient en disant :

– "Ô Dieu, fais en sorte que mon ami rentre en bonne santé et me délivre de la chaîne des reproches." Madame, c'est Hâfez qui dit ça. Il ne faut pas s'énerver si le *yâr*, l'ami ou l'époux, s'impatiente de vous.

– Ce n'est pas moi qui m'énerve, c'est lui.

– Hâfez dit à ce propos : "La violence des tendres c'est de la bienveillance, de la générosité."

Ainsi, ce matin, Hâfez nous accompagne sur tout le trajet. Nous ne sommes pas seuls, dans Téhéran. Nos poètes sont nos compagnons, nos amis, nos parents.<sup>586</sup>

Ainsi trouvons-nous chez tous les auteurs (aux modes et ampleurs variés) des citations et des traces de la poésie persane classique. L'intertextualité de la poésie dans des œuvres montre d'une part l'ubiquité de ce pilier culturel au sein de la pensée iranienne. D'autre part, les poèmes intercalés et insérés dans l'écriture en prose montrent comment son agencement forme un discours transculturel par rapport à ce pilier ancestral. Ainsi, c'est sur un mode de désacralisation que la poésie classique est au fond revalorisée dans un contexte hybride et abordable par le lecteur occidental. C'est que cette nouvelle littérature prend ses distances, avec des « lentilles » culturelles de l'observation du monde, tout en intégrant cette dimension qui fait justement son originalité littéraire. La bande dessinée, qui

---

<sup>585</sup> Ibid., p.239.

<sup>586</sup> Ibid., p.241.

représente une forme inédite dans l'approche visuelle narratologique dans la tradition littéraire iranienne, illustre un autre exemple intéressant du transculturalisme fusionnel.

### 2.5.3 La bande dessinée, un genre à part

La bande dessinée en tant que forme d'art, est un terrain plutôt vierge dans le domaine littéraire en Iran. Jusqu'au début de la révolution islamique, il y eut quelques tentatives de publication des BD occidentales les plus connues, mais la reprise du genre par les auteurs iraniens émerge principalement dans les années 2000. Elle est en effet très marginalisée dans l'horizon culturel iranien, considérée encore de nos jours comme un genre mineur et surveillée de près par le gouvernement<sup>587</sup>.

Au contraire, cette tradition artistique a été de plus en plus valorisée en Occident et atteint rapidement une qualité littéraire remarquable au cours des dernières décennies. Le genre Comics (bande dessinée) et les romans graphiques (*graphic novels*) gagnent en prestige et ampleur outre Atlantique et en Europe, et les scénarios et le graphisme<sup>588</sup> se complexifient avec des auteurs remarquables comme entre autres : Alejandro Jodorowsky, Alain Moor, Art Spiegelman, Bilal ou Tardi. Aussi, des créateurs de BD visent-ils de plus en plus la grande littérature et un public adulte. Dans un article consacré à la parution en bande dessinée des œuvres de Proust par l'auteur et dessinateur Stéphane Huet<sup>589</sup>, Sjef Houppermans souligne l'engouement grandissant de ce médium pour les œuvres littéraires majeures :

Ainsi la magnifique version du Voyage au bout de la nuit que Tardi a créée est considérée parfois comme véritable bande dessinée. Récemment l'éditeur Delcourt a lancé une nouvelle série Ex - libris présentée de la manière suivante : « Première collection dédiée aux adaptations de grands classiques de la littérature française et étrangère. Cette collection s'attache à toujours respecter les textes et mises en scène de l'œuvre. » On trouvera dans cette collection des titres attendus comme Les aventures de Tom Sawyer ou encore des textes de Gauthier, Hugo, Verne et Dumas, mais aussi Kafka et Oscar Wilde.

Selon Houppermans : « Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il y a un renouveau d'intérêt pour ce genre de créations », parallèlement à l'influence du cinéma sur la littérature, précise-t-il. L'intérêt grandissant pour le genre, a également eu une répercussion dans le domaine de la littérature franco-persane. En

---

<sup>587</sup> Après la révolution, la bande dessinée fut considérée comme un médium de propagande occidentale et représentatif de l'impérialisme. On arrête la publication des BD de *Tintin* ou *Lucky Luke*. Plus tard, le genre réapparaît et se développe tout en subissant la censure, l'emprisonnement et le bannissement de leurs auteurs. Les auteurs des BD comme *Zahra's Paradise* (Casterman), ou Mana Neyestani, dessinateur de *Cafard*, sont aujourd'hui réfugiés en France. (Cf. Champagne A., février 2012. Et Aubrée O., 5 septembre 2011).

<sup>588</sup> Depuis 1974, le *festival international de la bande dessinée d'Angoulême* en France contribue annuellement à promouvoir cet art.

<sup>589</sup> Houppermans, 2008, 399.

effet, on peut affirmer que Satrapi est la pionnière franco-iranienne parmi cette catégorie d'auteurs ayant su élever la portée du genre unanimement acclamée à un niveau international, avec la série *Persepolis*<sup>590</sup>. Elle a inspiré toute une génération de jeunes auteurs aussi bien en Occident qu'en Iran. Traitant de l'Histoire contemporaine de l'Iran à travers le regard d'une adolescente iranienne (Marjan), le film d'animation tiré de l'œuvre avait déchaîné le mécontentement du régime islamique dont le porte-parole Ahmadinejad n'avait pas hésité à envoyer une lettre à l'ambassade de France mentionnant que « Le Festival de Cannes a choisi cette année, de manière peu conventionnelle et peu respectable, un film à propos de l'Iran qui donne à voir une image non réaliste des conséquences et réussites de la glorieuse révolution islamique. »<sup>591</sup> Cet exemple montre le lien profond qui existe, encore de nos jours, entre une œuvre littéraire franco-persane et la situation sociopolitique de l'Iran.

La bande dessinée de Satrapi est peut-être l'exemple le plus explicite d'une œuvre à caractère hybride. Elle rejoint les mêmes grandes lignes que la plupart des autres œuvres autofictionnelles de notre corpus, à savoir : une narration à la première personne ; une histoire personnelle se mêlant à l'Histoire de l'Iran ; un regard humoristique. Or, ce qui contribue principalement au succès d'une telle œuvre, est avant tout sa dimension transculturelle fusionnelle. Sachant que l'œuvre est pour une grande partie concentrée sur l'histoire et la culture iraniennes, la question du transfert interculturel demande une attention particulière.

À cet égard, nous sommes déjà face à un genre mixte, qui de plus, emprunte des sentiers nouveaux jonchés d'éléments d'une double culture française et iranienne. La langue est le français et les dessins et les traits expriment leur propre langage transculturel puisqu'ils procèdent au mélange des éléments de deux cultures. Aussi, l'approche graphique du langage ouvre sur un espace visuel révélateur pour la recherche des éléments transculturels. Car les images véhiculent les péripéties d'une petite fille iranienne à travers des événements de son pays, sans toujours passer par des mots. L'auteur parvient cependant à créer cette dimension affective et intellectuelle commune chez tous les lecteurs, avec les traits simples et sans couleurs.

### **2.5.3.1 Le noir et le blanc**

La technique dépouillée du dessin noir et blanc n'est pas chose nouvelle dans le monde de la bande dessinée<sup>592</sup>. D'apparences simples, les traits de Satrapi se concentrent sur les expressions en lien direct avec les contextes et l'idée de montrer la réalité racontée. Visuellement, le style sobre évite les embellissements « décoratifs » ou colorés qui peuvent alourdir le contenu. Sans passer

---

<sup>590</sup> Tomes 1 à 4 respectivement apparus entre 2000 et 2003, pour la première publiée par l'édition L'Association (collection Ciboulette), portée à l'écran en 2007 par Satrapi.

<sup>591</sup> *Le Monde.fr*, juillet 2009.

<sup>592</sup> On pense aux auteurs comme Quino (Mafalda), mangaka Osamu Tezuka (nommé « dieu du manga »), ou l'américain Charles Schultz (Peanuts, Snoopy...) qui ont largement et depuis longtemps ouvert la voie.



par le coloriage, les formes et les figures rejoignent donc les mots pour les compléter en formant le langage spécifique lié au récit. Du point de vue visuel et qualitatif, l'œuvre de Satrapi se placerait sans doute dans la lignée des travaux de Jacques Tardi, Art Spiegelman (*Maus*, prix Pulitzer spécial en 1992) ou autrement, en ce qui concerne l'animation, elle serait comparable à *Valse avec Bachir* (Ari Folman, David Polonsky). Car la part historique et autobiographique exige une approche graphique en adéquation avec la gravité et l'actualité du sujet ; donc avec la part du « témoignage » de l'œuvre.

Du style noir et blanc de Satrapi émane une simplicité mais aussi une certaine profondeur et gravité liées aux événements et aux personnages. Du point de vue psychologique et médiatique, le choix même du noir et blanc faisait le pari de la qualité plutôt que la commercialité de l'œuvre. Pari gagné, les traits « simples » et enfantins, en noir et blanc, atteignent les émotions profondes des lecteurs. L'œuvre du type « indépendant » fait exploser les ventes avec 15000 exemplaires dès la parution du premier volume<sup>593</sup> et semble être restée à ce jour le plus grand succès de son éditeur. Mais *Persepolis* est avant tout une première dans l'histoire de la BD franco-iranienne, et qui plus est, réussit une percée internationale.

L'accueil transnational de l'œuvre est en soi un signe de réussite du transculturalisme littéraire qui dépasse les obstacles interculturels pour servir la créativité et le discours de l'auteur. La vision humoristique du personnage principal qui est une petite fille iranienne à la veille de la révolution, relate une histoire d'abord « locale », intimiste et minimaliste aux yeux des spectateurs. Identité ballottée, humour narratif, absence de discours engagé, mais aussi gravité et douleur qui émanent de l'histoire de l'Iran en pleine évolution sociopolitique, composent les dimensions contradictoires qui font irruption dans la vie privée de la narratrice. Ces éléments forment les ingrédients de cette œuvre expressive et (post)moderne inédite dans son genre. L'(auto)ironie du regard de la narratrice qui observe rétrospectivement ses propres pérégrinations à travers le monde, à cause des changements politiques et religieux, à la manière d'un Candide voltairien, annoncent en quelque sorte la fin d'une ère révolue pour cultiver une nouvelle destinée, hybride et globale. Pour ce faire, le langage humoristique et simple de l'enfant épouse parfaitement le genre de la bande dessinée. En effet, ce support spécifique multCadre et visuel, répond également au monde fragmenté dans lequel la narratrice évolue. Cependant, la transculturalité de l'œuvre réside précisément dans le dépassement de la dimension apparemment « locale » et propre à l'Iran. L'expressivité des personnages, l'approche spatio-temporelle et les paysages dessinés reflètent donc parfois toute la dimension spécifique d'une culture différente de celles connues en Occident ; en même temps, la langue et l'humour employés réussissent à créer un langage allant au-delà des particularités culturelles. Alors, le noir et blanc des images se fardent, par ce métissage haut en couleur, des valeurs humaines.

---

<sup>593</sup> Il est couramment reconnu que la vente de 5000 exemplaires est considérée comme un grand succès pour une BD.

Le choix de la bande dessinée et le style expressif des dessins de Satrapi se placent directement dans la tradition caricaturale remontant au père de la bande dessinée suisse Rodolphe Töpffer<sup>594</sup>. Écrivain et pédagogue, ce dernier a su fonder très tôt les bases d'un art moderne et en soi hybride où le dessin et le texte s'articulent nécessairement ensemble dans un dynamisme narratif fort proche de l'imagerie populaire. La BD comme art non élitiste trouve donc très naturellement un écho populaire dans la société, sans signifier pour autant la simplicité ou la neutralité des adeptes. C'est bien cette dimension sociopolitique satirique töpfferienne qui se reflète également dans la vision de Satrapi. Mais cette expression narrative de la société iranienne postrévolutionnaire, dans sa représentation des agents du régime, n'est au fond pas si satirique qu'elle peut paraître car elle tente de montrer une certaine réalité du contexte et des phénomènes. Du point de vue expressif et selon la tradition de la physiognomie de Töpffer, la caricature cherche la *ressemblance* et non l'*identification*, car il s'agit bien de saisir le « caractère » :

L'identité, produit brut du procédé, sera donc l'image de l'objet, sans autre expression qu'elle-même ; la ressemblance sera le signe librement expressif d'autre chose encore que de l'image. L'identité ne pourra reproduire qu'un double de l'objet ; la ressemblance de l'objet pris comme signe pourra faire surgir, à volonté, tel ou tel sens, telle ou telle impression, tel ou tel sentiment, telle ou telle pensée, et transformer ainsi le fini et l'infini, le tableau en poème, l'imitation en art. Enfin, l'identité, perçue par nos organes dont le jeu, comparé à celui de la pensée, est lente et grossière, sera plutôt vérifiée que sentie ; tandis que la ressemblance, perçue par l'esprit dont l'action est instantanée, sera saisie d'intuition, pleinement, sans retard et sans ambiguïté.<sup>595</sup>

« L'identité » serait donc, dans ces termes, la peau vide et sans âme du personnage, perçue par nos « organes », tandis que la « ressemblance » serait ces signes qui, perçus par l'immédiateté de l'esprit et de l'intuition, nous font sentir le personnage dans son caractère et son essence. Aussi, il s'agit de simplifier les caractéristiques du personnage et de n'en garder que les traits essentiels.

L'auteur semble avoir effectivement opté pour la « simplicité » minimale de colorimétrie. Or, malgré l'humour, la naïveté du style des dessins, le noir des traits tranche, faisant contraste avec le fond blanc, comme un langage exposant un sens spécifique en soi, et métaphoriquement pour tout le récit. En effet, il n'y a pas non plus la nuance des gammes de gris dans son univers narratif. Le noir et le blanc dialoguent clairement dans leur contraste et leur simplicité, comme dans le monde de l'enfant sa perspicacité et sa naïveté (figure 3). Marjan, petite fille curieuse qui entend tout et interroge tout en essayant de comprendre, montre en quelque sorte sa propre



Figure 3

<sup>594</sup> Groensteen, Hermann, 1994.

<sup>595</sup> Groensteen, 1994, 58-60.

vision du monde aux lecteurs. Celle d'un monde complexe et politisé à l'extrême puisqu'il débute avec une première image qui est celle de la petite fille de dix ans voilée à la suite de la révolution islamique : « Ca, c'est moi quand j'avais dix ans. C'était en 1980. » Le choix naïf du style insuffle un sentiment de sympathie à la petite Marjan, et s'agissant d'un enfant, ce sentiment est communiqué universellement.

Il est vrai que le monde enfantin est plutôt binaire ; construit des bons et des mauvais, du bien et du mal, c'est ce qui réfère à la simple dualité du noir et blanc des dessins. Pourtant, le récit est loin d'être naïf en soi, puisque l'Histoire sombre du pays est complexe et pénètre l'univers insouciant de l'enfant. Après la révolution, l'insouciance n'existe plus et chaque enfant devient l'objet de manipulation, de dénonciation, d'idéologisation ou de la résistance malgré lui. Aussi, l'absence de couleurs et de nuances de gris atteint son ampleur allégorique en rejoignant les « discours » du fond de la narration, tout en marquant l'imaginaire du lecteur. Le noir et blanc donne le ton à la narration comme une note de musique venant compléter l'ensemble, et participe vigoureusement à l'allégorisation de l'histoire collective. C'est-à-dire qu'il y a un mouvement qui va de l'individualisation du caractère vers sa *désindividualisation* dans le déroulement. En effet, le personnage, réduit aux traits essentiels et simplifiés, favorise d'une part pour le lecteur une identification généralisée et universelle, et d'autre part exprime une histoire à caractère collectif de toute une génération d'Iraniens identitairement dépossédés.

L'Histoire récente de l'Iran, connue très approximativement par le public occidental, est projetée au premier plan dans un style noir et blanc risqué pour le succès du genre. Comment l'auteur a-t-elle réussi à capter l'intérêt du public français ? En quoi résident les éléments qui font l'originalité en même temps que l'accessibilité et la réussite transnationale de l'œuvre ? On trouve dans cette œuvre des éléments visuels « exotiques » par leur étrangeté et leur singularité iranienne, en même temps qu'une histoire et une forme narrative dans son expression la plus moderne et occidentale. En effet, la BD comme genre procède à un découpage, donc à un rythme de perception issu de la tradition occidentale. C'est bien ce mélange qui crée le caractère transculturel de l'œuvre. Si l'on considère la thématique, la petite histoire personnelle de la petite Marjan se mêle à la grande Histoire de son pays natal, et en exil, à celles des pays d'accueil comme la France, la Suisse et l'Autriche. Un transfert interculturel direct se crée donc entre le monde iranien et celui de l'Europe à travers le personnage dont l'identité subit des profondes transformations. La Bande dessinée met également en scène les transformations politiques de l'Iran et leurs implications concrètes sur toute une génération. Les antagonismes socioculturels et religieux sont vus par la focalisation interne de la jeune héroïne/narratrice, qui comme beaucoup d'autres de sa génération, est vouée à l'exil. L'exil occasionne lui-même une nouvelle réflexion rétrospective sur le pays d'accueil et ses normes, dans leurs décalages par rapport à l'Iran. Il s'agit donc d'un perspectivisme du regard qui observe avec distance son pays natal ; et lorsque l'héroïne y retourne plus tard, elle constate des transformations qui la rendent encore plus étrangère à son pays qu'en Europe.

Satrapi exprime-t-elle des réalités d'un pays fort différentes de celle de ces pays d'Europe ? La technique visuelle est un ajout au perspectivisme du regard transculturel de l'auteur/narrateur. La transmission et l'explicitation critique révèlent ici des modalités du transculturalisme esthétique que nous allons observer plus en détail.

### 2.5.3.2 L'humour et la bande dessinée

L'islamisme et la guerre ont été les conséquences de la révolution. La BD met en avant ses réalités profondément douloureuses puis l'exil. Aussi bien sur le plan personnel de la narratrice (qui voit le déchirement familial, l'exécution de son oncle communiste, etc.) que collectif, la narration des douleurs réelles et historiques exige un sens de responsabilité éthique et une prudence du point de vue de la crédibilité artistique. La douleur<sup>596</sup> semble être spontanément repoussée par les hommes. Alors, comment cette dimension suscite-t-elle un intérêt pour autrui ? De quelle manière l'auteur traduit et transmet son discours malgré cette difficulté ?

Satrapi prend parti pour une expression humoristique, mais non caricaturale, qui renforce précisément la dimension humaine de la réalité. Cela, malgré des moments de douleur, tout en évitant de tomber dans le pathos de l'auto-victimisation. D'un côté, il y a toute une pente effective de l'Histoire, de l'autre la vision subjective de l'enfant (parfois puérile et burlesque mise en perspective par la narratrice). L'auto-ironie est omniprésente dans le texte créant la distance affective nécessaire, par le prisme du regard de l'enfant, et stratégiquement, stimule la curiosité du lecteur pour l'intrigue et le dénouement. Aussi, le comique de l'univers de *Persepolis* est profondément humanisé et touchant, malgré l'amertume situationnelle. De ce point de vue, l'œuvre de Satrapi et celle de Tajadod peuvent être comparées car elles empruntent la même stratégie critique en même temps que « ludique ».

Le regard critique est malgré son apparente innocence vigoureusement clair et dénonciateur, mais son « engagement » dépasse effectivement le cadre de l'Iran et sa condition spécifique pour toucher des dimensions humaines plus larges. Car contrairement aux apparences, il ne s'agit pas d'une œuvre nombriliste mais l'auteur prend au contraire une distance objective avec les événements historiques en évitant le sentimentalisme. Il nous semble que si les événements graves et douloureux d'une telle ampleur sont vécus par l'auteur, ils ne peuvent être racontés qu'en gardant une certaine distance affective dans la narration ; sinon la création risque de devenir médiocre ou invraisemblable. Or, on sait que des parties historiques de l'œuvre sont justes et l'expérience personnelle de l'exil de Satrapi croise à bien des égards celles d'autres Iraniens et d'autres créations. D'où le lien étroit entre l'œuvre autofictionnelle et sa dimension transculturelle et transnationale. Aussi, dans ce cadre esthétique et créatif, le regard critique qui touche à l'universel exprime une perspicacité et une distance, directement liées à l'humour. Le rire fait essentiellement partie du caractère dialogique de l'écriture. C'est-à-dire

---

<sup>596</sup> Traitée depuis Aristote comme « passion » à l'opposé du plaisir.

qu'au fond il demande à être partagé et reconnu avant tout par un interlocuteur ou une autre conscience, c'est bien dans ce sens qu'il sort du cadre du monolinguisme d'une écriture qui ne se soucierait point du partage. Aussi, affirmait Bergson dans son étude à propos du rire : « Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires. »<sup>597</sup> De la sorte, l'auteur de la BD crée une « complicité » forte entre le lecteur et son « discours » à travers les images.

La force créatrice est donc directement liée au regard qui voit le comique de la situation sociale et politique, des êtres chers, des amis, de la famille, mais aussi du personnage principal même. Le noir et blanc et l'espace expressif, réduit à des cases juxtaposées, forment ce cadre visuellement « animé » allant à l'essentiel qui est la construction identitaire du protagoniste. Au fond, nous restons dans des problématiques toujours liées à l'exil, et à la reconnaissance (de soi) par et pour autrui. Nonobstant, c'est encore dans la forme de l'expression de l'auteur que l'on reconnaît la distance transculturelle qui démarque l'œuvre d'une qualité et d'une vision interculturelle. C'est par exemple par l'auto-ironie engendrée par l'expérience hybride que l'auteur parvient à prendre cette « distance » créatrice par rapport aux antagonismes socioculturels. L'identité de l'héroïne devient graduellement métissée mais ne suit plus la culture postrévolutionnaire. Au point où, de retour en Iran après de nombreuses années, elle se retrouve d'abord dans une situation d'exil complète. Ce qui en soi reflète la confusion des frontières identitaires et les différences qu'elles impliquent entre « nous » et « eux ». Mais peu à peu la narratrice reconstruit son identité par elle-même. L'œuvre exprime dans sa globalité un langage allant au-delà des particularités culturelles pour proposer l'essence commune des valeurs universelles comme la famille, l'amour, l'amitié, etc.

Ce qui caractérise le succès d'une telle démarche, c'est également une certaine forme d'« insouciance » du discours. Elle émane et se combine avec le rire sans l'intention de provoquer la révolte, l'indignation ou la pitié du lecteur, mais de montrer les difficultés à travers une certaine joie de vie. Dans ce sens, nous sommes dans un cadre narratologique qui aborde les bouleversements de toute une génération, sans jamais prôner le ressentiment. Le lien entre le rire et la prise de distance objective qui structure l'œuvre, est ce qui la protège d'un scénario mélodramatique, néfaste à la transculturalité. Bergson soulignait à propos de l'insensibilité qui accompagne le rire : « Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas plus grand ennemi que l'émotion. »<sup>598</sup>

Car au fond, le style humoristique de Satrapi repose sur la dure réalité historique d'un peuple, dans une période sombre de l'histoire qui aboutit finalement à l'islamisation de la société, la guerre et l'expatriation. La démarche créative ou l'intention qui envisage de « forcer » le lecteur à des émotions vives par

---

<sup>597</sup> Bergson, 2007, 5.

<sup>598</sup> Bergson, 2007, 3.

des exagérations, est une entreprise incompatible avec le transculturalisme. De plus, s'agissant d'un pays étranger et ses complexités, l'auteur risque de tomber rapidement dans des stéréotypes, ou encore dans un militantisme asphyxiant la qualité littéraire de l'œuvre. Exhiber les douleurs et les souffrances d'une culture méconnue (ou peu) par le public du pays d'accueil est une entreprise complexe qui passe d'abord par la distance introspective et critique de soi.

D'autres auteurs comme Djavann choisissent au contraire l'engagement et la dénonciation directe des horreurs du régime islamique au risque de se renfermer dans un discours pathétique, asphyxiant par-là la transculturalité de l'œuvre. La technique narrative intervient à son niveau dans l'impact de l'œuvre sur le lecteur. Si on part du principe que décrire la douleur par des mots est une forme de représentation qui engage plus directement la position de l'auteur<sup>599</sup> que par des images, alors dans le premier cas le discours de l'auteur devient un médiateur puissant des émotions entre les faits et le lecteur, alors que dans le second l'auteur s'efforce de *montrer directement* un fait en effaçant plus aisément sa propre « présence » et ses traces émotives. Il laisse ainsi plus de place à l'interprétation/la réception.

L'image se charge donc en grande partie d'équilibrer les paramètres émotifs et d'éviter les exagérations que des mots peuvent parfois causer. Voici l'exemple d'un extrait du roman *La muette* où Djavann dénonce la lapidation à travers le regard de son personnage :

Il n'y a pas de mots pour décrire une telle barbarie : imaginer un seul instant que ma tante muette serait enterrée jusqu'aux bras et qu'une horde humaine lui jeterait des pierres pour la tuer nous remplissait d'épouvante, mais aussi d'une fureur capable d'embraser toute la ville. J'aurais pu à moi seule assassiner le mollah et tout le quartier.<sup>600</sup>

Le discours auctorial tombe dans le « piège » d'hyper-émotivité et par-là même nuit à la qualité transculturelle. L'auteur exprime l'impuissance des mots afin de représenter la barbarie ; elle recourt alors à l'imagination (dont la fonction est avant tout de créer des images) du lecteur. Mais c'est pour basculer immédiatement dans le discours qui (passant toujours par les mots) à nouveau ne parvient pas à transmettre l'horreur... Il s'agit là d'une tentative qui échoue face à la puissance de la réalité. En effet, techniquement parlant, l'insistance de l'auteur à vouloir « montrer » ce qu'il trouve important finit par donner un résultat inverse, voire voiler la vraie essence de l'horreur. Elle obstrue également la liberté de l'imagination et de la pensée autonome comme espace du lecteur. Cette distance émotionnelle, ou « l'indifférence » bergsonienne, est donc d'abord techniquement nécessaire pour l'auteur même, ensuite pour le lecteur.

Or, dans une telle démarche, nous observons que l'émotion devient la préoccupation prédominante de l'auteur dans sa tentative d'avoir un impact efficace sur le lecteur, alors qu'en réalité elle crée seulement un émoi superficiel et provisoire. Mais, la stratégie du rire et l'emploi de l'humour interviennent

---

<sup>599</sup> Du point de vue de la réception interprétative.

<sup>600</sup> Djavann, 2008, 86.

précisément pour réorienter la distance émotionnelle nécessaire. Voici comment Bergson lie la question de l'attitude émotionnelle à des phénomènes, et les résultats qui en découlent :

Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie.<sup>601</sup>

Il ne s'agit bien sûr pas de faire une comédie grotesque des événements historiques douloureux, mais de trouver en tant qu'auteur cette marge émotionnelle juste qui permet de ne pas être aveuglé et de transmettre l'essentiel. Le rire ne porte pas de préjudice à la gravité ou à la justesse des réalités historiques. Citons par exemple le film de Roberto Benigni *La vie est belle* (*La vita è bella* 1997) comme une réussite parfaite ; alors qu'au contraire, un excès de pathos, ajouté aux événements en soi tragiques, est esthétiquement et qualitativement néfaste pour sa juste transmission. Mais on imagine avec Genette combien cette démarche créative peut être ardue : « On sait entre quels écueils d'interdits, bien légitimes, dut naviguer Roberto Benigni pour traiter le sujet périlleux de sa comédie [...] »<sup>602</sup>

C'est bien un « espace » de liberté que l'auteur offre aux lecteurs ; c'est-à-dire, raconter des événements (si graves et délicats qu'ils soient) dans un langage vide de tout discours idéologique insistant ou d'excès de passions, stimulant la réception active et critique du lecteur même. On pense également à Primo Levi qui a su dévoiler et transmettre majestueusement l'horreur de la déshumanisation des camps de l'extermination, sans décrire des scènes de l'atrocité des Nazis, dans un espace narratif où une réflexion non dénouée d'humour existe<sup>603</sup>. Ou encore un Jean-Claude Grumberg dans sa fameuse pièce de théâtre *L'Atelier*, où les larmes de la shoah et des souvenirs de la déportation se mêlent délicatement aux rires. D'autres études sont faites dans ce domaine comme celle de Catherine Dana sur la question du rôle et de la possibilité de parler de la shoah dans le cadre fictionnel à partir de l'étude des œuvres de Camus et de Perec<sup>604</sup>.

Cette démarche est également de plus en plus cultivée par d'autres auteurs franco-persans comme Tajadod, Ghassemi, Hachtroudi<sup>605</sup> ou plus récemment par Sara Yalda<sup>606</sup>. La technique du rire rend parfaitement compte du cadre théorique et philosophique modernes, tout en favorisant une meilleure compréhension de l'Iran. Genette se référait à Kant et à Bergson pour leurs définitions respectives du rire :

---

<sup>601</sup> Bergson, 2007, 4.

<sup>602</sup> Genette, 2002, 136.

<sup>603</sup> La version théâtrale de *Si c'est un homme* fut créée par Primo Levi et Pieralberto Marché en 1967. La pièce met également en avant l'humour d'une situation en soi pathétique (Mise en scène de Mario Dragunsky).

<sup>604</sup> Dana, 1998.

<sup>605</sup> Hachtroudi, 2006.

<sup>606</sup> Sara, 2007.

« anéantissement de la tension d'une attente » et « du mécanique plaqué sur du vivant »<sup>607</sup>. Conformément aux concepts du mécanisme du rire, les dessins de Satrapi rentrent complètement dans ces théories. Par exemple le côté « mécanique » de la réaction, ou l'attente d'un effet qui tarde à venir et auquel on ne s'attend pas. Ces épisodes nous font rire comme lorsque la petite Marji s'initie au « Matérialisme Dialectique » en lisant elle-même une bande dessinée, mettant en scène une scène de dialogue entre Marx et Descartes (figure 4).



Figure 4

L'auteur crée une mise en abyme humoristique de la bande dessinée dans la BD, en la légitimant comme genre culturel pour l'enfant (qu'elle était), mais également comme moyen d'expression et de transmission pour adultes. Ce passage souligne d'une part la formation culturelle de la petite fille avec ses prémices d'hybridité, se référant à la culture et la pensée philosophiques occidentales. Il y a ensuite des indices de préoccupations intellectuelles d'une famille rowshanfekr iranienne typique, à la veille de la révolution. Et enfin, par extension, le passage devient l'allégorie de toute une génération ballottée entre les deux orientations culturelles : traditionnelle et moderne. La réplique de Descartes sur l'inexistence du monde matériel renvoie à l'idéalisme (le néoplatonisme) poético-mystique persan (où la « vérité » n'est point terrestre mais se trouve ailleurs), et le matérialisme marxisme réfère aux idéologies en vogue dans les années 1970 contre le traditionalisme et l'impérialisme.

Le lien entre l'humour et la pensée critique est symboliquement souligné par la bande dessinée lue par l'enfant. Ce passage exprime aussi symboliquement l'immaturité enfantine d'une vision idéologique de cette période qui deviendra par la suite le moteur de la révolution. Mais en réalité, il s'agit d'une pensée philosophique occidentale mal intégrée et interprétée par la société iranienne de l'époque, trop imprégnée dans ses traditions. Alors, de façon caricaturale, la révolution « spirituelle et gauchiste » iranienne, fracasse pour ainsi dire « la tête » d'un cartésianisme rationnel, symbole même de la réforme dans la pensée occidentale. N'est-ce pas là une lecture imagée possible de la révolution comme réaction émotionnelle et violente poussée par l'élan idéologique, symbolisée par le lancer de la pierre ? C'est en tout cas grâce à la fonction caricaturale des dessins

<sup>607</sup> Ibid, p.141.



que Satrapi parvient à illustrer satiriquement la conception cartésienne du rapport au réel versus le matérialisme marxiste, ce qui est visuellement « résumé » par la pierre. Elle symbolise donc toute la dimension matérielle du réel dans la manière de l’appréhender. La scène de l’opposition entre deux conceptions philosophiques du réel – l’une soutenant que « Le monde matériel n’existe pas, ce n’est qu’une réflexion de notre imagination » et l’autre préparant son argumentation concrète et grossièrement matérielle en disant : « Alors cette pierre que j’ai dans la main, tu la vois mais elle n’existe pas puisqu’elle n’est que dans ton imagination » – , peut métaphoriquement résumer la transition de la spiritualité à un matérialisme grossier, dans la société d’alors. Quoi qu’il en soit, la dernière case représente la conclusion de cette dialectique, qui n’aurait pas pu être humoristiquement mieux abrégée que par l’illustration. Une dialectique philosophique qui se termine finalement par la « force » persuasive de l’action. De la sorte, l’illustration caricaturale remplit parfaitement sa fonction qui est de montrer la « ressemblance » à la réalité et non son « identification ». La caricature dénote ici une dimension plus réelle et sobre, rappelant Genette : « [...] saluer, très sobrement quoique par hyperbole, une situation moyennement comique. »<sup>608</sup>

### 2.5.3.3 La BD, un genre moderne

Si l’expression donnée aux idées et à l’imaginaire par le dessin n’est pas un phénomène nouveau, la bande dessinée, en tant que genre créatif, l’est tout à fait dans l’horizon franco-iranien. La narration par images existe depuis longtemps comme tradition de « Pardeh-khani » ou « Naghali ».



Figure 5

Il s’agit avant tout du métier de narrateur public, issu de la tradition orale racontant en gestes des prouesses épiques des héros mythologiques du *Livre des Rois* de Ferdowsi.

Ou encore des histoires religieuses des Imams et des martyrs, peintes sur une grande toile appelée *Pardeh* (Figure 5)<sup>609</sup>, composant une seule ou plusieurs histoires dont seul le *Naghal* (le conteur) détient l’art de raconter au public le récit sous forme d’un chant rythmé.

En tant que tradition orale, mais aussi comme métier, Pardeh-khani comprend des règles plutôt spécifiques et définies. On ne peut comparer cette tradition de narration en image avec la bande dessinée. En effet, même si l’image joue un rôle important dans Pardeh-khani, il s’assimile plutôt à un « spectacle » et non à une lecture ou à la littérature.

D’autre part, la culture de l’image en Iran (qu’il s’agisse de la miniature, des

<sup>608</sup> Ibid. p.143.

<sup>609</sup> Pardeh-khani. Sources : *Shahre Ketab* <<http://www.bookcity.org/news-1188.aspx>>.

motifs de tapisserie ou du *Pardeh*) retourne principalement de la tradition iconographique et sanctificatrice en lien avec l'esprit poético-mystique et religieux (d'où par exemple l'interdiction de représenter des Imams ou le Prophète, mais plutôt des fleurs, des bêtes, des ciels, des nuages, des animaux, des éléments géométriques qui sont finalement des thèmes du jardin).

Cette « sacralisation » de l'image fait de la personne du Naghal un intermédiaire très spécifique. Aussi, la fonction des images relève plus de la contemplation et de la métaphysique du « non-lieu », que du *mouvement* cinématographique. Or, précisément, la bande dessinée est un art essentiellement moderne et presque contemporain du cinéma et des dessins animés. Le scénario, le découpage, la séquentialisation des dessins en sont des traits communs. Aussi, originellement, il ne s'agit point du tout de la même forme de narration, ni du même mode d'approche aux images dans les deux cultures iranienne et française. Pourtant le style des dessins de Satrapi garde subtilement quelques traces de la miniature persane et des illustrations orientales anciennes. Cela est visible dans la représentation des personnages, des paysages ou des animaux. Par exemple, les illustrations des couvertures des premières éditions de *Persepolis* montrent des cavaliers dont la posture, la forme des montures ainsi que les traits des contours, évoquent ces images traditionnelles. La figure du cavalier Sace (ou les Sakas, une branche des Scythes, peuple indo-européen vivant jusqu'au 3<sup>e</sup> siècle après J.-C.), rappelle étrangement celle de la couverture de la BD (figure 6)<sup>610</sup>.

La finesse des traits, les proportions, et même le style « caricatural » de l'illustration ancienne correspond aux dessins de *Persepolis* Dont une certaine naïveté enfantine se dégage et qui correspond parfaitement à la narration de la petite fille. Mais la naïveté est aussi signe de l'innocence, et c'est cette orientation que l'on retrouve



Figure 6

<sup>610</sup> La couverture du tome1 de *Persepolis*. Cavalier, Pazyryk, env. 400 av. J.-C. <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pazyryk>>. Le Prophète Muhammad chevauchant une monture ailée (Mi'râdj Nameh, XVe siècle) <<http://guidecultureldeliran.over-blog.com/categorie-12015305.html>>.

également au fondement de la miniature où l'absence de perspective, des aplats de couleurs et des répétitions de figures stéréotypées semblent avoir inspiré l'auteur de la bande dessinée. L'innocence, l'idéal de la perfection et la vérité expriment la vision qui se reflète par l'art de la miniature et la rend belle. Du point de vue transculturel, le style naïf du dessin et la pureté de la petite narratrice établissent un lien fort entre deux univers foncièrement différents que sont la BD et la miniature.

Dans la BD, des éléments comme la forme des arbres et des nuages (figure 7) – encore plus peaufinée dans la version animée, – réfèrent pareillement à cet art ancien. D'autres éléments dans les dessins, comme la forme des traits, sont également reconnaissables dans des miniatures persanes. Ce sont des curvilignes et des courbes renvoyant par exemple à une certaine conception de l'idéal, du rêve ou de l'esthétique spécifique à la culture persane. On remarque que les mêmes formes emblématiques sont utilisées pour représenter les nuages, les arbres et le monde des rêves.

Dans la réalisation de *Persepolis*, on perçoit la volonté consciente de produire une œuvre touchant un large public, en rapprochant les frontières culturelles et les deux histoires spécifiques. Dans ce sens, l'œuvre représente une création transnationale et transculturelle. Mais le transculturalisme de l'œuvre de Satrapi réside principalement dans la maîtrise et l'harmonie de deux langages et deux mondes culturels pourtant si éloignés. L'œuvre n'est ni représentative d'une juxtaposition des éléments culturels, ni l'objet d'un état de conflit permanent (même si la narratrice exprime dans l'histoire ces deux phases conflictuelles comme thématiques, le discours interne de l'œuvre n'en est pas un). Le langage narratif (l'association du dessin et de l'écriture) lui confère une esthétique enrichissante. Son intérêt est de garder intact certaines imageries et thématiques iraniennes dans leur intégralité, et de les fusionner pour ainsi dire avec celles du pays d'accueil en toute harmonie.



Figure 7

#### 2.5.4.4 Une synthèse harmonieuse des paradigmes

Satrapi introduit, de façon subtile mais reconnaissable, des éléments représentatifs de la culture persane classique. Elle les mélange délicatement dans un langage moderne et un genre profondément occidental. Les thématiques historiques des dessins, expriment subtilement cette vision poétique mais aussi politique.

En effet, les arbres, les nuages, le rêve ou le monde onirique sont des thématiques récurrentes de la miniature persane, et la façon de les représenter souligne toujours cette spécificité. On retrouve dans la BD ces éléments de la nature réunis dans des représentations du jardin, lieu de contemplation, de solitude avec le bien aimé(e) ou encore de la « vérité » mystique (figure 8).

Le « jardin », si cher à la poésie et la miniature, est discernable dans cette œuvre, visuellement et thématiquement. Ce thème est exprimé sous mille figures artistiques jusqu'à nos jours, mais jamais en bande dessinée. On voit sous forme de traits ondulants ou de courbes la référence à la nature (où il n'y a aucun angle obtus

ni de lignes droites), dans la forme des arbres ou encore des traits qui illustrent des bons souvenirs de l'enfant : les cheveux de l'oncle (idéaliste) sont ainsi idéalisés, ou encore les nuages et le bon Dieu.



Figure 8 : Jardin miniature (Images du film d'animation)

Le jardin comme le lieu de l'idéal devient, face à l'exil de la petite héroïne en Europe, un concept réincarné dans la matérialité du monde. L'impact concret du « non-où » disparaît ainsi pour laisser place à une nouvelle vision du monde plus impliquée dans la vie non pas comme lieu d'exil mais de construction et d'engagement. Dans ces conditions, l'idéal du jardin est progressivement substitué par une quête de soi dans un nouveau chez soi, c'est-à-dire la France. Or, l'exil commençait déjà avec le changement de régime, les identités bafouées celle de l'enfant et par extension de tout un peuple trompé par ce rêve. Il s'opère donc une déterritorialisa-

tion essentielle de la thématique fondamentale du jardin dans un cadre nouveau, celui de l'espace et de la langue française. C'est au cours de cette quête du « jardin » des iraniens que la narratrice exilée se rend compte de cette illusion. Elle trouve enfin, après bien des péripéties, une autre construction de soi transculturelle dont le langage et l'humour employés dans cette œuvre en sont représentatifs. La mixité de la forme et du contenu de l'œuvre dénote une parfaite harmonie transculturelle puisque les éléments des deux mondes y figurent, subtilement entrelacés et dans une fusion parfaite. On ne tombe pourtant pas dans l'espace monoculturel et fermé des traditions. Les parents de la petite Marjan représentent la couche rowshanfekr et cultivée et la grand-mère est superbement moderne et émancipée.

Le jardin est aussi le monde de l'enfance ; pourtant, la petite fille veut le quitter et venir manifester dehors à côté de ses parents, car le sens critique refuse cette idée immuable. La déterritorialisation est donc liée à la quête et à l'exil moderne, de laisser l'innocence, pour intégrer la rue, la vie réelle et le monde matériel. À la suite de l'exécution de son oncle bien aimé Anouche, la petite fille quittera le « jardin » comme elle abandonnera enfin son bon Dieu incapable de garantir la justice (figure 9).

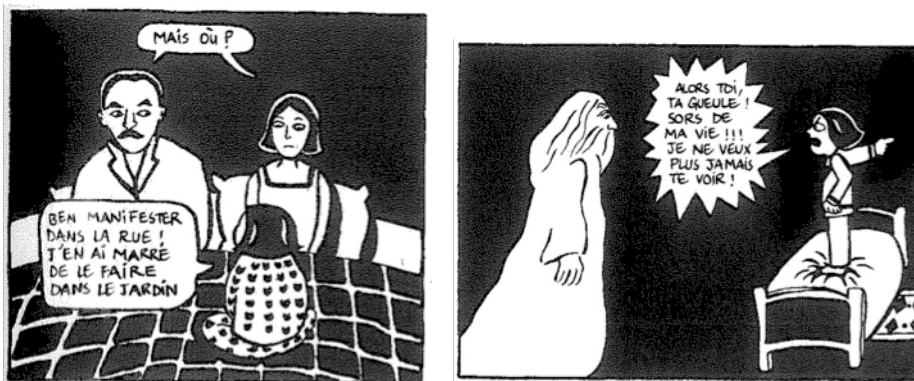


Figure 9

Avec les créations transculturelles, ces paradigmes figés sont démystifiés. La thématique est également remarquablement explorée par d'autres auteurs. Le point commun du transculturalisme se trouve dans la relecture de ces notions, comme changement de perspective afin d'y projeter une lumière nouvelle. Or, cette lumière ne peut se faire sans avoir intégré la culture nouvelle. Différentes approches sont réflexives, critiques, philosophiques ou humoristiques, mais surtout créatives et littéraires proposant une vision originale. Visions et approches critiques qui, au fond, tentent de transcender la cristallisation des concepts formant l'imagerie collective des Iraniens. De ce point de vue, l'on peut parler du transculturalisme littéraire qui réside là où le discours de ces auteurs propose un nouvel agencement de la quête de ce « lieu idéal ».

Le discours transculturel aborde le monde coutumier en y introduisant des paramètres inédits. Celui des Franco-Iraniens propose une vision du monde qui pousse son interlocuteur à une réflexion (auto)critique. Enfin, la richesse des créativité apparaît dans leur dépassement des particularités qui parviennent à faire

plaisir aux lecteurs tout en lui ouvrant d'autres portes. La bande dessinée franco-persane est certainement le genre qui va plus loin dans le métissage vu que le dessin expose en soi un autre langage que le texte. Réduite parfois à un genre simplement ludique, elle se libère de cette connotation pour aborder des dimensions socioculturelles plus complexes où s'insère tout un imaginaire collectif. Le transculturalisme illustratif de Satrapi n'est donc pas une simple imitation d'un genre occidental, mais l'utilisation d'un « outil » culturel inexistant dans un nouveau contexte.

Avec la bande dessinée, l'omniprésence de la pensée iranienne se fond pour ainsi dire dans un « moule » occidental. Or, le point de vue exprimé à travers ce genre, transforme ce dernier à son tour en un nouvel « objet » transculturel. Mais l'œuvre garde toujours sa structure polyphonique au sens bakhtinien, ce qui contribue à son appréciation internationale. Si selon Bakhtine la polyphonie romanesque réside dans la pluralité des discours, des psychologies et en somme des visions du monde des personnages (indépendamment de celui de l'auteur), la bande dessinée semble être un support fort adapté à cette fin. C'est que l'expression des personnages, les signes graphiques et tous détails « muets » viennent renforcer le transculturalisme fusionnel. Sur le plan linguistique, la BD explore deux langages, a priori fort différents. Mais le multilinguisme de l'auteur se transmet à l'œuvre pour servir une esthétique artistique dont le but est de témoigner et d'amuser son lecteur.