

Littérature et individu en Iran

Christophe BALAY



Édition électronique

URL : <http://cemoti.revues.org/26>
ISSN : 1777-5396

Éditeur

AFEMOTI

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 1998
ISSN : 0764-9878

Référence électronique

Christophe BALAY, « Littérature et individu en Iran », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien* [En ligne], 26 | 1998, mis en ligne le , consulté le 04 novembre 2016. URL : <http://cemoti.revues.org/26>

Ce document a été généré automatiquement le 4 novembre 2016.

Tous droits réservés

Littérature et individu en Iran

Christophe BALAY

Depuis plus d'un siècle, la littérature persane anticipe, annonce, accompagne et traduit dans des figures variées l'entrée de la société iranienne dans la modernité. Dès le XIX^{ème} siècle, elle pose avec éclat cette question brûlante qui vient bouleverser le corps social, renverser les institutions politiques et transformer profondément la conscience iranienne¹. C'est ainsi qu'on a parlé du réveil des Iraniens². Au coeur de cette interrogation sur l'entrée dans la modernité se situe pour et dans la littérature la question de l'individu. En effet, dans sa tradition, la littérature ne remet pas en question cette catégorie. L'individu n'existe que dans un espace communautaire. Ni l'auteur, ni le narrateur, ni le personnage, ni à fortiori le lecteur n'ont de statut autonome. Au XIX^{ème} siècle, dans la période où se prépare la révolution constitutionnelle, ces notions d'auteur, de narrateur et de personnage prennent une autre signification et cristallisent en quelque sorte cette affirmation de l'individu dans un espace communautaire en pleine mutation. Mirzâ Aghâ Khân Kermâni, Mirzâ Habib Esfahâni, Abdorrahim Tâlebof, Zeynolâbedin Marâqei, Ali Akbar Dehkhodâ sont autant de figures parmi d'autres qui émergent de façon autonome dans le paysage littéraire et sociopolitique de l'époque. Plus encore, dès la fin du XIX^{ème} siècle c'est l'autonomie de l'oeuvre littéraire qui entre en jeu. Cette individuation de l'oeuvre d'art est sans doute un événement majeur pour la littérature persane. La naissance de l'imprimerie, la reproduction des textes, l'introduction de textes étrangers contemporains par la traduction, leur publication dans la presse nouvellement née, sont autant de facteurs essentiels d'une mutation gigantesque des mentalités et d'une transformation radicale du rapport à l'oeuvre littéraire, devenue objet autonome, reproductible à loisir, échappant aux lectures traditionnelles, menaçant les vieux systèmes de contrôle par le pouvoir d'Etat et le système communautaire de la communication et des échanges intellectuels. Nul ne s'étonnera, par conséquent, que la plupart de ces écrivains aient eu toute leur vie durant maille à partir avec la censure. Est-il nécessaire d'ajouter que la plupart de ces écrivains, traducteurs, journalistes et poètes, ont voyagé à l'extérieur des frontières d'Iran, notamment en Europe, ou ont été, du moins par la presse, en contact avec l'Europe. De ce contact naîtront et prendront

forme dans le système de la littérature les concepts d'individu, de démocratie, de pluralisme des idées, de tolérance, de critique...Autant d'éléments qui viennent perturber fortement les schémas de pensée traditionnels ainsi que les comportements sociaux.

En un peu moins d'un siècle l'Iran a connu trois ou quatre crises plus ou moins graves et décisives qui trouvèrent dans l'évolution du système de sa littérature un écho direct. Il y eut d'abord la révolution constitutionnelle de 1905-1906 qui contraignit la monarchie Qajar à se doter d'une constitution. En 1921 ce fut la chute de la dynastie Qajar et l'arrivée de Reza Khan qui fut couronné roi en 1925. Puis ce fut l'affaire Mossaddeq et le coup-d'Etat qui renversa son gouvernement en 1953, ôtant au peuple iranien tout espoir d'un vrai régime parlementaire et restaurant Mohammad Reza Chah sur son trône et enfin, la révolution de 1978-79 qui renversa le régime impérial et instaura le gouvernement de la République islamique. Pratiquement un bouleversement tous les quarts de siècle, le dernier apparemment le plus considérable. Ces quatre moments historiques sont parfaitement lisibles dans les changements profonds que subit le système littéraire persan. On peut établir aisément trois niveaux de lecture de ces changements qui voient naître un homo novus dans le système de la production des textes : - le niveau de l'auteur - le niveau du narrateur - le niveau de l'actant (personnage).

Essayons de poser rapidement les divers éléments qui permettent de construire ces trois figures dans leur évolution et voyons si la crise ultime, la plus proche, celle de 1978 et des vingt ans qui suivirent, constitue une simple étape supplémentaire dans un processus évolutif ou au contraire, une coupure radicale, un phénomène intrinsèquement nouveau.

Statut de l'auteur

L'auteur, le producteur de textes, dès la fin du XIX^{ème} siècle et dans les premières décennies du XX^{ème} siècle est un homme qui engage sa liberté individuelle et se risque hors des catégories sociales qui jusqu'alors, sinon le protégeaient, du moins lui assignaient une place stable. Il affronte le pouvoir politique et le conteste. Mirzâ Agha Khan Kermani vit en exil à Istanbul et finit assassiné par la police du Chah. Bâqer Khân Khosravi doit se cacher du pouvoir central au fond de sa province. Ali Akbar Dehkhodâ doit s'exiler en Europe, puis vivre assigné à résidence. Le poète Bahar doit ruser avec le pouvoir impérial, le poète Eshghi est assassiné, Ra'at se suicide. Le jeune Djamalzâdeh doit s'exiler en Europe. Sadegh Hedayat s'éloigne en Europe, en Inde, vit son indépendance dans une situation financière des plus médiocres; il se suicide de désespoir à Paris en 1951. Bozorg Alavi doit très tôt s'exiler en Allemagne de l'Est après avoir connu plusieurs années de prison. Jalal Al-e Ahmad, dans les années 1950-60, suit une carrière d'enseignant fort médiocre et constamment compromise. Samad Behrangi meurt à l'âge de trente ans dans des conditions très douteuses. Houchang Golchiri connaît la prison dès l'université. C'est un trait caractéristique, la plupart des écrivains risquent leur liberté ou leur vie non seulement à cause de leurs idées subversives, mais du seul fait que leur statut d'écrivain est devenu d'une très grande fragilité. Ecrire, et en particulier écrire la prose, est synonyme, au XX^{ème} siècle de subversion et de révolution. Même si, et il faut insister sur ce point, bien des écrivains ne font pas profession de révolutionnaire, ni dans leurs actes, ni dans leur oeuvre. C'est que le processus de réforme dans lequel s'est engagé le système littéraire entraîne l'individu dans son sillage et le place, nolens volens, dans la position du contestataire d'un ordre établi. Cette figure du révolté, plus ou moins lisible selon le cas, est bien illustrée par un S.Hedâyat dans les années 1930-40, un B.Alavi ou un Beh Azin dans les années 1950, un J.Ale-Ahmad ou un S.Behrangi dans les années 1960, un Dowlatâbâdi ou un Barâheni dans les années 1970. Qu'en est-il à partir de 1978 ?

La révolution ne semble pas avoir modifié ce statut. Disons plutôt qu'elle a probablement augmenté sa fragilité en plaçant l'écrivain dans une position douteuse de vecteur des idées étrangères - moralement réprouvées -; en l'accusant de libertin et de libertaire, dans un contexte idéologique d'unité et d'unanimité; en instituant une censure sur la plupart des catégories de pensée, de sentiment, de comportement qui mettent en péril l'imagination d'un auteur contraint à l'autocensure ou à l'exil (on compte actuellement des dizaines d'écrivains de toutes les générations, surtout des jeunes, dans toute l'Europe, aux Etats-Unis et au Canada). Rarement le statut de l'écrivain n'a été aussi fragile et contesté que dans ces deux dernières décennies. Mais paradoxalement, jamais le nombre des écrivains n'a été aussi élevé et leur activité aussi intense.

Toujours paradoxalement, la femme écrivain fait vraiment son entrée dans le système littéraire. Non qu'elle en fût tout à fait absente auparavant. Mais désormais, elle est présente en nombre et en qualité. Dans toutes les années 1910-1940 on ne compte pas une seule romancière. Dans les années 50-60 se détache la figure, bien isolée, de Simine Dânechvar, longtemps connue comme la-femme-de-AleAhmad. Vers la fin des années 1970 un mouvement s'amorce avec l'arrivée d'auteurs femmes comme Goli Taraqqi et Shahrnosh Pârsipour. Mais le mouvement n'a rien de l'ampleur qu'il atteint dans les années 1980-1990 avec l'arrivée d'une longue série parmi lesquelles les trois précédentes et des nouvelles comme Monirou Ravânipour, Qazâleh Alizâdeh, Farkhondeh Aqâï, etc. Contrairement à la tradition qui lui assignait des rôles et des fonctions bien définies dans le système social (à la cour, à la mosquée, dans les confréries soufies, dans les chancelleries etc.) l'écrivain iranien moderne du XXème siècle n'a pas au départ de fonction bien précise dans le système. Peu à peu se dégagent certaines constantes: il ne vit presque jamais de sa plume, sauf s'il est journaliste ou membre du corps enseignant. Il fait tous les métiers. On trouve des médecins comme G.-H. Sâedi, B.Sâdeghi, Taghi Modarresi, des officiers de marine comme Beh Azin, des instituteurs comme S.Behrangî, A.A. Darvishyan et H.Golchiri à ses débuts; des professeurs d'université comme S.Dâneshvar ou R.Barâheni; des cinéastes comme E.Golestan. Mais- c'est un autre paradoxe- ayant conquis son autonomie, il vit rarement isolé et recherche la plupart du temps (sauf exceptions brillantes comme Hedâyat) toute forme de regroupement, d'association et de vie communautaire. Il faut ici évoquer la vie des revues littéraires en Iran qui fédèrent et organisent des communautés d'écrivains et jouent un rôle prépondérant dans la communication sociale: Soxan, Ferdowsi, Negin, Arash, plus récemment Adineh, Donyâ-ye sokhan, Gardoun, Takemura, Kelk, pour parler de quelques revues d'Iran.

Ici les événements de 78 introduisent un élément qui, s'il n'est pas nouveau, prend une ampleur jamais atteinte, celui des publications périodiques en langue persane. On en recense plus de 400 de par le monde. Tous sont autant de points de ralliement qui font de l'écrivain non plus un électron libre mais la cellule active d'un organisme vivant. En obligeant ses écrivains à s'expatrier, l'Iran a profondément bouleversé les conditions de production de la littérature. De véritables réseaux internationaux se sont ainsi constitués qui - sans prétendre à une stabilité que les conditions précaires dans lesquelles vit l'écrivain exilé lui interdisent- forment un terreau très riche pour la production littéraire. Cet essor est tel qu'il a très tôt suscité une demande forte dans le domaine éditorial et plusieurs éditeurs - liés ou non à des groupes de presses- diffusent, éditent, impriment de nombreux titres en persan, en particulier dans le monde occidental. Chaque écrivain est plus ou moins relié à un de ces pôles (revues/ éditeurs) à l'intérieur du pays d'accueil, dans des pays voisins, ou encore à l'Iran même. Après une période difficile, les voyages

ont rendu possible la venue de nombreux écrivains d'Iran en Europe et en Amérique, assurant ainsi un relais indispensable à la circulation des oeuvres littéraires. Ainsi de nouvelles solidarités, au moment même où l'individu est plus que jamais compromis dans son autonomie et dans l'affirmation de soi, se mettent-elles en place, assurant une relative cohésion aux milieux littéraires, jouant parfois même un rôle de garantie pour la sécurité des personnes.

Ce phénomène communautaire n'est, bien sûr, pas nouveau en Iran. On peut en voir les signes dans des manifestations publiques comme le Premier congrès des écrivains d'Iran en 1946 ou les Dix Nuits organisées par l'Association des Ecrivains d'Iran en 1977. La situation de l'Iran post-révolutionnaire n'a bien évidemment pas permis de nouvelle expérience du même genre après 1979. Cette première année de la révolution, les dernières activités publiques de l'Association des Ecrivains peuvent trouver un écho dans la revue *Ketâb-e Jom'eh*. Toutefois, le manifeste signé par les 134 écrivains en 1995 signale la reprise de ces mouvements de solidarité. A l'étranger, on ne compte plus les réunions publiques autour d'écrivains venus d'Iran ou résidant sur place, la plupart du temps à l'initiative d'associations culturelles ou littéraires. La venue en septembre 1997 de Houchang Golchiri à Paris en est une illustration.

L'élection du nouveau président de la République, la nomination du nouveau ministre de l'orientation islamique et de la culture, l'espoir considérable placé par une grande partie de la population d'Iran dans ce changement de gouvernement - et de méthode de gouvernement sinon de politique - modifie-t-elle ces tendances générales? Pas forcément. Dans le court terme, il est à craindre, au contraire, que malgré un certain assouplissement, une plus grande justice, et surtout une plus grande rationalité annoncée, le statut de l'écrivain ne reste inchangé: celui d'un individu exposé et fragile parce que son oeuvre est offerte au public, parce que ses exigences de liberté heurtent les aspirations d'unicité et d'unanimité, parce que sa prétention à l'universel compromet l'intégrité nationale et le place en porte-à-faux avec le dogme, parce qu'enfin écrire est peut-être en soi un acte blasphématoire ou sacrilège puisqu'il postule la polyvalence et la pluralité.

Niveaux de récit: statut du narrateur et des actants

Si l'on passe du niveau extradiégétique au niveau intradiégétique, on observe d'emblée une grande révolution des structures narratives qui s'articule essentiellement sur une individuation toujours plus marquée de l'instance narrative et de la structure actancielle. Ce changement de comportement tient à une prise de conscience qui se fait dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle sous l'influence directe des traductions³. En effet, avec la naissance de la presse et de l'imprimerie, c'est le phénomène majeur dans le système littéraire persan; un des éléments essentiels de la question de la modernité, telle qu'elle se pose à l'orée du XX^{ème} siècle en Iran. Par la traduction, les Iraniens découvrent une certaine Europe, "l'étranger", apprennent à s'observer eux-mêmes à partir du point de vue de l'autre, abandonnent la position de repli où leur culture s'était confinée, renouvellent leur stock d'images usées par le temps, s'initient à de nouveaux langages, expérimentent de nouvelles formes. La révolution intellectuelle que vit l'Iran au tournant des deux siècles, en même temps que morale et sociopolitique, est aussi esthétique. Le rôle mécanique du conteur traditionnel, comme celui du narrateur, à l'intérieur du récit, évolue vers un rôle dynamique et protéiforme. Entrent progressivement en usage toutes les techniques complexes qui croisent les voix du récit, jouant avec toutes les possibilités du chronotope. L'exemple le plus célèbre est la chouette aveugle où S.Hedâyat construit son récit en deux temps, deux niveaux, deux espaces: le narrateur fait son

premier récit dans l'immédiat puis le recommence en le situant dans un passé qui s'échappe vers un point de fuite plus ou moins inaccessible. Il en résulte un aller et retour indécis, une sorte de mouvement perpétuel qui bouleverse toutes les habitudes du lecteur. Ce récit d'une modernité éblouissante est à la fois prophétique mais aussi le résultat de nombreuses tactiques d'approche vers cette déconstruction du sujet-narrateur. Dehkhodâ, dans ses Tcharand parand a déjà fait de grands pas dans ce sens ainsi que Jamâlzâdeh dans certains récits de son recueil *Yeki bud va yeki nabud*. L'expérience fondatrice de S.Hedâyat n'est pas demeurée sans postérité. Houchang Golchiri la poursuit brillamment dans *Le Prince Ehtejâb*, Bahrâm Sâdeghi dans les nouvelles de son recueil *Les gourdes sont vides*, Shahrnoush Parsipour dans *Femmes sans hommes*, Rezâ Ghâsemi dans *Symphonie nocturne pour orchestre de bois*, ou Sardâr Sâlehi dans *Le roi de Hollande* et nous.

La nouveauté la plus fondamentale, devenue au cours du siècle une constante de la prose littéraire, c'est l'apparition du " je " narrateur. Si le récit autobiographique n'est pas nouveau dans l'horizon littéraire persan, il ne s'agit plus ici à proprement parler d'autobiographie mais de fiction du moi. " Je " venant remplacer le il, ou mieux le " ils " de la hekâyat traditionnelle (âvarde-and), c'est la revanche du sujet qui conquiert son autonomie. C'est le texte qui se détache de son contexte comme la planète qui échapperait à son orbite. D'où, d'ailleurs, cette apparente incohérence de l'Oeuvre de l'auteur, cette multiplicité des sujets et cette force centrifuge qui tend à disloquer le système. On a du mal à percevoir une unité dans la production d'un auteur moderne. On retrouve le même phénomène au niveau actanciel. L'idée traditionnelle d'un personnage conçu dans une perspective entièrement mimétique, comme un rôle ou une fonction narrative, fait long feu dans le récit contemporain. Si l'on peut faire encore dans l'oeuvre d'un Jamâlzâdeh une typologie des actants, on ne le peut plus guère dans l'oeuvre de S.Hedâyat, de Tchoubak, d'Aleahmad, de Golchiri, de Sâdeghi ni d'aucun des auteurs de la deuxième moitié du XXème siècle. L'actant (ou le personnage), dans le récit persan moderne est isolé, atomisé, souvent abandonné, en particulier quand il s'agit des femmes. Prenons par exemple les personnages des récits de Hedâyat, ceux de Golchiri, ceux de Sâedi, de Sâdeghi, de Parsipour, de Dowlatâbâdi ou de Barâheni. On y trouve des êtres rongés par la solitude; dans l'incapacité d'établir un contact avec la société, de se penser solidaires. On en trouve une belle illustration dans *Femmes sans hommes* de Parsipour (publié au début de la révolution). Cinq femmes - Mahdokht, Faezeh, Farrokh-Lagha, Mounés, Zarrinkolâ, suivent cinq itinéraires indépendants qui les conduisent dans une même maison à Karaj, aux environs de Téhéran. Là, elles pensent reconstruire le monde sans hommes puisque aucun n'a trouvé place dans leur vie. Mais l'expérience tourne à l'échec. Elles se séparent et chacune reprend sa route solitaire, dans l'indépendance retrouvée ou bien une vie de couple parfaitement illusoire. *Femmes sans hommes* est la métaphore du solipsisme et de l'angoisse devant la fin d'une société fondée sur la solidarité communautaire. C'est dit, il faut le noter, quelques années avant que le phénomène social apparaisse dans l'Iran post-révolutionnaire.

Le roman de Parsipour, à la suite d'autres nombreux récits de prose persane contemporaine pose assez crûment la question de la sexualité ainsi que celle du corps. Empressons-nous de dire, en négatif, comme en creux; sexualité refoulée, sexualité impuissante. L'oeuvre de Hedâyat, dans son immense majorité, est le récit d'une détresse sexuelle et d'une solitude. Pour ne pas revenir au cas de *La Chouette aveugle*, si souvent cité, on pourrait rappeler toutes les nouvelles les plus célèbres comme *Trois gouttes de sang*, *Enterré vivant*, *La chambre obscure*, *Le mannequin derrière le rideau*, ou d'autres

moins connues mais tout aussi fortes comme *La griffe* ou *Laleh*, ou *La femme qui avait perdu son mari*, ou encore, *David le bossu*, *Le miroir brisé*, *L'homme qui tua son désir*... Dans tous ces récits nous sommes témoins de l'incapacité de l'individu, homme ou femme, à établir avec l'autre une relation vraie, satisfaisante et durable. Au contraire, ce sont toujours des destins dans l'impossibilité de se rejoindre, une société atomisée dont les membres sont disloqués, dont les corps sont mutilés voire dépecés comme celui de la femme dans *La chouette aveugle*. On pourra faire des réflexions identiques avec les récits de Tchoubak, y compris dans les nouvelles les plus courtes comme *Justice* (l'histoire du cheval agonisant dans le caniveau) ou *La cage* (le combat des poules dans la cage avant leur abattage) ou encore ce sublime récit du *Singe qui a perdu son maître* et qui tourne, au petit matin, autour du corps du saltimbanque, attaché par une corde au cadavre de son maître. Les personnages de B.Sâdeghi suivent le même modèle, comme un grand nombre de ceux de H.Golchiri [voir aussi *AleAhmad*, *La femme de trop*, ou *S.Dânechvar*, *Qui saluer*, *Une tête un oreiller*].

Le prince Ehtejab est le type même de l'impuissant. Son corps, atteint au dernier degré par la tuberculose, est affalé dans un fauteuil, dans la poussière d'un palais en ruines. Le prince n'est que l'ombre de lui-même, les êtres qui l'entourent, des cadavres ou des images jaunies sur les murs de son salon. *Chronique de la victoire des mages* est un récit d'un ton nouveau. Il marque sans doute une étape dans le statut de l'individu au sein du groupe. Rédigé en 1980, il est le signe d'une rupture. Si jusqu'alors l'individu s'isolait d'une tradition communautaire figée dans ses principes, sous la pression des événements révolutionnaires, il se porte en avant du groupe, se sacrifie (il subit le fouet) pour affirmer l'irréductibilité de son autonomie, sa liberté individuelle et entraîne, par son sacrifice la naissance d'une nouvelle solidarité, non pas héritée, non plus reproduite, mais réinventée, sur un nouveau concept de fraternité. Barât, dont on a enterré toutes les bouteilles saisies dans sa taverne, remporte la victoire parce que grâce à son sacrifice, ceux qui, un temps, par crainte ou respect de la tradition, l'avaient abandonné, découvrent en eux-mêmes des sources ignorées de révolte et de liberté, de réconciliation avec eux-mêmes, avec la nature et le temps de l'histoire. Le récit de Golchiri, tissé de mythes anciens et de citations de Hafez, montre à l'évidence qu'un nouvel *homo iranicus* est en train de naître, ou de renaître, sur les cendres de l'ancien. Cet homme nouveau n'est plus l'élément d'une structure organisée avant lui, malgré lui, mais le signataire d'un contrat social. Il y a bien sûr chez Golchiri, une vision utopique de l'homme dans la société, mais c'est justement là la force prophétique du texte littéraire. La suite de l'histoire, politique et sociale, semble bien avoir confirmé, avec les corrections nécessaires, cette vision initiale, de même qu'on trouvait déjà dans les personnages de l'oeuvre d'AleAhmad cet individu culturellement schizophrénique qui a décidé en 1978, sous la pression de divers facteurs historiques, de mettre à bas un système social (voir *Le mari américain*, *Le sétar*, *La fête des femmes*).

L'individu imprime sa marque dans les nouvelles techniques narratives qui se mettent en place surtout à partir de Hedâyat. Parmi elles : le monologue intérieur. Cette technique, devenue depuis si familière est jusqu'alors presque inconnue dans la prose. Elle joue à la fois sur les voix du récit et sur sa focalisation. Elle opère un décalage entre l'instance narrative extradiégétique et les actants, conférant à ceux-ci une autonomie " fictive " qui renforce l'illusion réaliste. Le narrateur s'efface en apparence devant ses personnages comme le ventriloque. Par cette voix semblant venir de nulle part, une conscience est mise à nue, se déploie sous le regard du lecteur qui pénètre ainsi très profondément dans l'univers psychologique du personnage. Du narrateur de *La chouette aveugle* au Prince

Ehtejâb en passant par le vieil homme du Premier jour dans la tombe de Tchoubak, jusqu'aux romans de Barâheni, de Golchiri, de Parsipour, de Hamzavi, de Sardâr-Sâlehi, Sardouzâmi, Erfân, Ghâssemi, Dâneshtar et toute la nouvelle génération, le rapport narrateur/ actant/ lecteur s'est modifié. Cependant pas autant qu'on aurait pu le croire ou l'espérer après la génération de Hedâyat. Demeure encore une certaine gêne, semble-t-il, dans la structure actancielle des romans qui pose la question du développement du genre littéraire, dans des conditions sociopolitiques données.

Les genres littéraires

L'évolution des genres littéraires de prose invite à chercher l'adéquation entre forme littéraire et société. En effet, si le genre de la nouvelle suit un parcours assez clair depuis le début du siècle, et en particulier 1921, date du premier recueil de Jamalzadeh⁴, il n'en est pas de même pour le roman. Celui-ci hésite formellement depuis son origine. Cela tient-il à la nature protéiforme du genre? Peut-être. Mais il faut chercher aussi dans les structures sociales les raisons de cette hésitation. Le roman persan moderne - c'est presque un pléonasmе, tant il est vrai que le genre est lié à la modernité en Iran - pose vraisemblablement les limites de l'autonomie individuelle face à la pression du groupe. Contrairement à la nouvelle, genre court qui offre peu d'espace et de temps et contraint le narrateur à se concentrer sur une ligne unique, à réduire au minimum le nombre de ses personnages et à orienter son récit vers une fin proche et immédiate autant qu'inattendue, le roman joue sur l'extension du temps et de l'espace, la multiplicité des voix, le dialogisme et l'intertextualité. Dans ce monde foisonnant, l'individu joue son destin au sein du groupe, face à lui ou contre lui. Cette dialectique du tout et de l'unique suppose une très grande liberté de manoeuvre, un refus des contraintes sociales et morales. Le roman est par vocation un déviant. Il l'est dès son origine européenne puisqu'il fut une contestation de la langue latine. Il l'est encore à la fin du Moyen-Âge quand il s'affranchit de l'ordre chevaleresque. Quoi de plus déviant que Don Quichotte ou le Roman comique ou au XIX^{ème} siècle Splendeur et misère des courtisanes? Il fait l'objet de procès retentissants comme Mme Bovary...ou de condamnations non moins bruyantes comme celle des Versets sataniques...

Est-ce un hasard si les rééditions des grandes oeuvres romanesques persanes contemporaines sont expurgées? Ou non autorisées? L'histoire du roman persan sous les Pahlavi et sous la République Islamique, il faut bien le dire, est aussi celle de la censure. Mais qui dit censure dit aussi autocensure. C'est ici que les choses se compliquent pour l'esthétique du roman. Alors que la contrainte qui pèse sur l'écriture ne semble pas affecter sensiblement le genre de la nouvelle qui donne peu prise du fait de sa nature concise, elliptique et schématique, elle menace en permanence les structures du roman, en un point tout particulier: la définition du personnage. Dans la nouvelle, quelques traits, quelques paroles, l'esquisse d'une silhouette suffisent à conduire la marche du récit. Le lecteur n'en attend pas plus. Son imagination fait le reste, toute son attention restant tendue vers la pointe finale. Dans le roman, il en va tout autrement. Le personnage est là, bien présent devant nous, impossible d'éluder la rencontre. Impossible de confondre son identité avec celle d'un autre. Il a un nom, une histoire, un espace tout à lui, un temps spécifique dans lequel il évolue. Il a aussi une intimité, une vie secrète que le récit sous toutes ses formes nous dévoile.

Or, force est de constater que bien peu de romans persans, écrits entre 1940 et 1997, remplissent ces conditions. Ce n'est, de la part des auteurs, ni mauvaise volonté, ni incompetence. Depuis Hedâyat, des dizaines de romanciers ont montré et démontré leur savoir-faire et leur génie. La question est plutôt de savoir si les conditions sociales,

politiques, historiques sont vraiment réunies pour que ce genre, né sous d'autres climats, puisse trouver en Iran son plein épanouissement. Comme le dit Golchiri " nous vivons notre temps, même si nous avons par ailleurs des problèmes qui nous ramènent à votre XVIème siècle [nous sommes] un homme de mille ans qui vit aujourd'hui"⁵. A cet égard, le changement de régime survenu en 1979 n'introduit aucune modification. Il aggrave simplement la tendance en élargissant de plusieurs degrés son contrôle de l'écriture. Celui-ci devient plus subjectif, plus intérieur; il ne se contente plus de critères externes et objectifs, il touche à la conscience. C'est évidemment plus grave pour la liberté d'expression et pour le genre romanesque, fort périlleux. Hedâyat dû publier *La chouette aveugle* à Bombay. Golchiri a signé le contrat d'édition de son dernier roman en Allemagne. Tchoubak a réédité ses oeuvres en Californie. Parsipour après avoir publié *Femmes sans hommes*, a vécu quelques mois en prison et poursuit son oeuvre aux Etats-Unis, Goli Taraqqi à Paris, A.Ma'roufi en Allemagne, R.Barâheni au Canada. Ceux qui choisissent de demeurer en Iran y produisent leurs oeuvres dans le cadre étroit défini par la loi. " La censure est féroce, dit encore Golchiri; dans un récit où était écrit `les feuilles tombent en dansant' le censeur a exigé que l'on supprime `en dansant'. Si l'on écrit qu'une femme donne le sein à son bébé, c'est assimilé à une incitation à la débauche. Toute affectivité dans les relations humaines est considérée comme perverse. Il ne faut pas décrire les gens comme ils sont mais comme ils devraient être. Le réalisme nous est interdit "⁶.

C'est sans doute la question ultime qui se pose en cette fin de XXème siècle en Iran dans la prose persane. Elle nous ramène à notre question initiale: la littérature dans son rapport au réel. Le travail de figuration du réel, de configuration du temps, comme dirait P.Ricoeur⁷, qui est la base du réalisme, est-il encore possible? Cette aporie ne rend-elle pas inéluctable un retour au style figuré, à l'allégorie, à la métaphore ? On en voit des signes très clairs dans l'oeuvre de Golchiri. C'est peut-être aussi une ligne de partage entre la littérature persane d'Iran et celle de la diaspora. Si l'on compare les oeuvres de Parsipour publiées en Iran et celles aux Etats-Unis, on constate une bien plus grande liberté de ton dans les dernières, en particulier pour tout ce qui touche à la structure actancielle. Qu'on se réfère, par exemple, aux femmes de Zanân bedun-e mardân et à celles de Dâstân-hâye mardân-e tamaddon-hâye moxtalef⁸. Les premières sont décrites dans le cadre plutôt figé d'un Iran moralisateur, les secondes sont libérées de cette contrainte.

Pour finir, l'esthétique narrative qui semble le mieux convenir au système littéraire persan, dans le contexte socioculturel de l'Iran, est celle qu'on pourrait définir comme le "miroir brisé", cette technique célèbre de l'architecture persane. Si la nouvelle réussit mieux que le roman, disons-le encore une fois, ce n'est certainement pas incompetence de l'écrivain, mais bien plutôt qu'elle correspond intimement aux formes de pensée rendues possibles par le système socioculturel. Dans un tel espace communautaire, la place de l'individu est toujours à conquérir et à reconquérir. Cet individu trouve sa définition d'une façon fragmentée. Aucune forme globalisante ne peut rivaliser avec la pression du groupe, si ce n'est le fragment, le morceau, l'éclat qu'on peut aisément disposer dans des figures souples et variées. Ici, pourtant, le clivage de 1978 se fait sentir plus vivement. Le genre de la nouvelle continue de remplir son rôle après la révolution et reste sans conteste la formule de prédilection dans la mise en forme littéraire de la société iranienne. Toutefois - dans une formulation qui se cherche encore- le roman prend un essor considérable qui est peut-être le signe d'une mutation sociale en profondeur, d'une prise de conscience individuelle et d'une affirmation plus audacieuse

du moi. Nul doute que la crise des valeurs communautaires et la crise de conscience consécutives à la révolution trouvent dans la forme romanesque le meilleur terrain d'expression.

NOTES

1. Au sens où Paul Hazard put parler de *crise de la conscience européenne*.
2. *Târikh-e bidâri-e Irâniyân* (Histoire du réveil des Iraniens), Téhéran, 1357/1978.
3. cf. C.Balaÿ, *Genèse du roman persan moderne*, Téhéran, IFRI, 1997
4. Mohammad-Ali Jamalzadeh, *Yeki bud-o Yeki nabud*, Berlin, 1921. cf. Balaÿ/ Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, ADPF, Paris, 1983.
5. Houchang Golchiri, entretiens avec J.L.Perrier, *Le Monde*, 26 09 1997.
6. H.Golchiri, *ibid*.
7. P.Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil.
8. "Femmes sans hommes" et "Des hommes et des civilisations".