



La Fiction de l'Espace dans le Roman Iranien Extrême-Contemporain : La schizophrénie de Téhéran*

Hamidreza RAHMATJOU**/Esfandiar ESFANDI***

Résumé— Le roman iranien d'aujourd'hui témoigne d'une certaine prise de conscience spatiale. L'espace, en l'occurrence Téhéran, ne cesse, au moins dans les cinq romans qui constituent notre corpus d'étude, de hanter l'imaginaire de la jeune génération des romanciers iraniens. Or, il est intéressant de constater qu'à la différence de la littérature française contemporaine par exemple, où la prise de conscience spatiale s'investit plutôt dans les fictions spéculatives et ontologiques (le cas de la science-fiction ou bien, plus récemment des éco-fictions), l'attention portée à la problématique de l'espace dans la littérature iranienne d'aujourd'hui s'inscrit avant toute chose dans un conflit d'identités aux portées sociohistoriques. Interpréter cette phase ultime de l'évolution du roman en Iran à partir d'une perspective diachronique, étant un projet d'envergure, nous nous en tenons, dans la présente étude, à analyser la mise en fiction de l'espace dans le roman iranien d'aujourd'hui dans le but d'en déceler les lignes forces.

Mots-clés— Roman iranien contemporain, Espace, Fiction de l'espace, Téhéran, Imaginaire.



The Fiction of Space in the Extreme contemporary Iranian Novel*

Hamidreza RAHMATJOU**/Esfandiar ESFANDI***

Extended abstract— In the introduction to his essay entitled *Aux sources de la nouvelle persane*, Christophe Balaÿ, referring to the Constitutional Revolution in Iran, writes: "in the 13th century AH, that is to say towards the end of the 19th century from in the Christian era, Persia suffered a shock comparable to the Arab conquest: that of Western culture. The resulting rupture was serious and deep, and it is no exaggeration to see the distant consequences of it in the current upheavals of Iranian society. (Balaÿ, 9)

On the literary level, in addition to the upheavals imposed by the sociohistoric events of this beginning of the 20th century on Iranian literature, it seems that the shock evoked by Balaÿ was among other things, at the origin of a certain cultural introspection essentially targeting the question of identity. Hassan Mir-Abedini, historian of Iranian literature in his *Hundred Years of Narrative in Iran* (1998), highlights above all, the social novel and the historical novel as two preferred modes of expression of an imagination haunted by the problem of identity.

With this in mind, if this study focuses on a limited set of recently published novels, it is above all to find out how the young generation of Iranian writers appropriates the cultural background of their nation. The attention paid to "space" fiction is justified by the fact that the first readings of five works of fiction that constitute our body of study testify to the primordial status accorded to the City therein, in this case, Tehran. From our point of view, this observation is able to constitute a rapid access route to the creative imagination of these works, however, we must not forget that the thought of the City, is a thought of the system which especially includes the sociological fact. In fact, it seems to us that the young generation of Iranian writers, heir to a complex history, but also of a "city" rewritten several times (given its tormented history), is led to question its relations with the "space", as a crossroads for history, politics, sociology, but also aesthetics and ontology.

Our study differs, however, from these two approaches to the study of space: from imagology it differs because it does not seek at all to make a history of the narratives made about Tehran; either to reveal a certain "looking I". Far from that, we seek to verify whether the fiction in Tehran is subject to the same discourse. As a result, the "veracity" of representations of space is impertinent to us.

Likewise, our study distances itself from those who claim to be geocritical, because it is not interested, unlike the latter, in studying the identity of Tehran.

Geocriticism in fact seeks, as Westphal states in “pour une approche géocritique des textes”, to scrutinize the “fundamental mobility of human spaces and the cultural identities they convey” in order to study what it considers the "interaction" between human spaces and literature. Moreover, to respond to such an objective, geocriticism opts for a chronological reading of space, which leads it among other things to "tear space away from the monology of the unique gaze" and to adopt, as "basic principle", the "confrontation of two perspectives: one indigenous, and the other allogeneous, which correct, feed and enrich each other."

However, in our work, it is not at all about the analysis of the possible relations between space, in this case Tehran, and (Iranian) literature; studying their possible interaction. Nor are we seeking, as geocriticism prescribes, to "draw up the fictional cartography" of Tehran, to take spatial data from a set of narratives in order to be able to constitute a spatial "referent" on the subject of this city.

Our study of space fiction, anchored in theories of the imaginary, would have the sole objective of detecting the constraints that govern space fiction, in this case Tehran today. It is a study of the imaginary (of fiction) of space and not a study of space in itself, in its different appearances.

Besides, and apart from Jalal Sattari's essay *The Myth of Tehran*, it seems that the study of the imaginary of the Iranian capital has indeed not aroused the interest of researchers. However, despite the importance of the Iranian mythologist's essay, the fact that Sattari is not particularly interested in "language" (that is to say in the enunciative categories of the texts studied), has determined us to opt for discourse analysis as a method of text analysis. This method, based essentially on the linguistics of the literary text, will help us to see how, in the novels, which constitute our corpus, to say the space condition and modulate the enunciation of the texts. It is indeed the examination of this hypothesis according to which the fiction of space is subjected, in modern Iranian literature, to a series of discursive constraints with identical characteristics.

Discourse analysis for the literary text, as applied by Dominique Maingueneau in his *Linguistics for the literary text* (2005), his *Discourse analysis, introduction to readings from the archive* (1991) and his *Literary speech, Paratopy and scene of enunciation* (2004), is based on the basic idea of the interaction of the utterance and the enunciation of what is said and the manner of saying.

The five Iranian novels that make up our body of study have been chosen based on the importance they place on the question of space. The latter, far from being a mere decoration of facts and actions, is, in these novels, able to be considered as a main protagonist. The space there is indeed that around which the adventures are tied; that from which the imagination develops; and what stands out across the narrative. We will see how the will to say space leads in these texts to a series of constraints, both thematic and enunciative.

Keywords— Tehran, Space, Imaginary, Enunciation, Discourse analysis.

SELECTED REFERENCES

- [1] BALAY Christophe & CUYPERS Michel, *Aux sources de la nouvelle persane*, Paris, Institut français d'iranologie de Téhéran, Édition Recherche sur les civilisations, 1983.
- [2] CHEHELTAN Amir-Hasan, *Téhéran, ville sans ciel*, Edition Négâh, Téhéran, 2002.
- [3] Madœuf Anna, Cattedra Raffaele, *Lire les villes, Panorama du monde urbain contemporain*, Presse Universitaire François-Rabelais, Paris, 2012.
- [4] MAINGUENEAU Dominique, *Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, Paris, 1991.
- [5] MAINGUENEAU Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, Paris, 2005.
- [6] MIR ABEDINI Hassan, *Cent ans de récit en Iran*, édition Cheshmé, Téhéran, 1998.
- [7] SATTARI Jalal, "The myth of Tehran", in *Daftar-é Pajuhesh-ha-yé Farhangi*, Téhéran, 2005.

تخیل مکان در رمان متأخر ایرانی: اسکیزوفرنی تهران*

حمیدرضا رحمتجو**/اسفندیار اسفندی***

چکیده— رمان معاصر ایرانی، امروز حامل نوعی آگاهی مکانی گشته است. به نظر می‌رسد که مکان، در این‌جا: تهران، به طور مداوم و بلافصل، حداقل در پنج رمانی که موضوع مطالعه حاضر هستند، خود را بر تخیل نسل جدید نویسندگان ایرانی تحمیل می‌کند. این در حالیست که، برای مثال بر خلاف ادبیات معاصر فرانسوی که در آن آگاهی مکانی معمولاً در حوزه تخیلات آینده‌نگارانه و وجودی (مثل مورد ژانر علمی-تخیلی و یا اخیراً مثل مورد تخیلات محیط زیستی)، بسط پیدا می‌کند، آگاهی نو نسبت به مکان، در ادبیات معاصر ایرانی، به طور خاص و قبل از هر چیز، وارد نوعی نزاع هویتی با ابعاد اجتماعی-تاریخی می‌شود. مطالعه و بررسی این تحول جدید بر اساس رویکردی در-زمانی (که تحول ژانر رمان از زمان مشروطه به بعد را در نظر می‌گیرد)، موضوعی بسیار قابل توجه و البته سترگ است. در نتیجه، در مطالعه حاضر، ما توجه خود را به رمان معاصر ایرانی محدود می‌کنیم با این هدف که خطوط اصلی تخیل مکان را در آن یافته، تفسیر نماییم.

کلمات کلیدی— رمان معاصر ایرانی، مکان، تخیل مکان، تهران، ایماژینز.
پژوهش‌های زبان و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

I. INTRODUCTION

DANS l'introduction de son essai intitulé *Aux sources de la nouvelle persane*, Christophe Balaÿ, évoquant la révolution Constitutionnelle en Iran, écrit : « *au 13^{ième} siècle de l'hégire, c'est-à-dire vers la fin du 19^e siècle de l'ère chrétienne, la Perse a subi un choc comparable à la conquête arabe : celui de la culture occidentale. La rupture qui en résulta fut grave et profonde et il n'est pas exagéré d'en voir les lointaines conséquences dans les actuels bouleversements de la société iranienne.* » (Balaÿ, 1983, p. 9)

Sur le plan littéraire, en plus des bouleversements qu'ont imposés les événements sociohistoriques de ce début du XX^e siècle à la littérature iranienne, il paraît que le *choc* évoqué par Balaÿ fût entre autres choses, à l'origine d'une certaine introspection culturelle visant essentiellement la question de l'identité : Hassan Mir-Abedini, historien de littérature iranienne dans ses *Cent ans de récit en Iran* (1998), met surtout en relief le roman social et le roman historique en tant que deux modalités privilégiées d'expression d'un imaginaire hanté par la problématique d'identité.

Dans cette optique, si la présente étude se penche sur un ensemble limité de romans récemment publiés, c'est avant toute chose pour savoir comment la jeune génération des écrivains iraniens s'approprie le bagage culturel de leur nation. L'attention portée à la fiction de l'espace se justifie quant à elle par le fait que les premières lectures de cinq œuvres de fiction qui constituent notre corpus d'étude témoignent du statut primordial qui y est accordé à la Ville, en l'occurrence Téhéran. Ce constat est à nos yeux en mesure de constituer une voie d'accès rapide à l'imagination créatrice de ces ouvrages d'autant plus qu'il ne faut pas oublier que la pensée de Ville, est une pensée de système qui englobe surtout le fait sociologique. En fait, il nous semble que la jeune génération des écrivains iraniens, héritière d'une histoire complexe, mais aussi d'une « ville » réécrite à plusieurs reprises (vue son histoire tourmentée), est amenée à interroger ses relations avec « l'espace », en tant que point de croisement de l'historique, du politique, du sociologique mais aussi de l'esthétique et de l'ontologique.

Notre étude se distingue cependant de ces deux approches d'étude de l'espace : de l'imagologie elle se diffère en ce qu'elle ne cherche pas du tout à faire une histoire des récits (disons plutôt des idées) faits au sujet de Téhéran ; non plus à révéler un certain *JE* regardant. Loin de cela, nous cherchons à vérifier si les mises en fiction de Téhéran sont soumises au même discours. Du coup, la « véracité » des représentations de l'espace, nous sont impertinentes.

De même, notre étude prend ses distances avec celles qui se disent géocritiques, du fait qu'elle ne s'intéresse pas, au contraire de ces dernières, à étudier l'identité de Téhéran.

La géocritique cherche en effet, comme Westphal l'affirme dans « *pour une approche géocritique des textes* », à scruter la « *foncière mobilité des espaces humains et des identités culturelles qu'ils véhiculent* » dans le but d'étudier ce qu'elle considère l'« interaction » entre les espaces humains et la littérature. D'ailleurs, pour répondre à un tel objectif, la géocritique opte pour une lecture chronologique de l'espace, ce qui l'amène entre autres choses à « *arracher l'espace à la monologie du regard unique* » et à adopter, comme « *principe de base* », la « *confrontation de deux optiques : l'une autochtone, et l'autre allogène, qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement* ».

Or, dans notre travail, il ne s'agit pas du tout de l'analyse des relations possibles entre l'espace, en l'occurrence Téhéran, et la littérature (iranienne) ; de l'étude de leur interaction éventuelle. Nous ne cherchons pas non plus, comme la géocritique le prescrit, à « *dresser la cartographie fictionnelle* » de Téhéran, à relever des données spatiales d'un ensemble de récits pour pouvoir constituer un « référent » spatial au sujet de cette ville.

Notre étude de la fiction de l'espace, ancrée dans les théories de l'imaginaire, aurait pour seul objectif de détecter les contraintes qui régissent la fiction de l'espace, en l'occurrence Téhéran d'aujourd'hui.

Elle est une étude de l'imaginaire (de la fiction) de l'espace et non pas une étude de l'espace en soi, dans ses différentes apparitions.

D'ailleurs, et si l'on excepte l'essai de Jalal Sattari intitulé *The mythe of Tehran*, il semble que l'étude de l'imaginaire de la capitale iranienne n'ait pas en effet suscité l'intérêt des chercheurs. Or, malgré l'importance de l'essai du mythologue iranien, le fait que Sattari ne s'y intéresse pas particulièrement à la « langue » (c'est-à-dire aux catégories énonciatives des textes étudiés), nous a déterminé à opter pour l'analyse du discours en tant que méthode d'analyse des textes. Cette méthode, basée essentiellement sur la linguistique du texte littéraire, nous aidera à voir en quoi, dans les romans qui constituent notre corpus, *dire* l'espace conditionnent et modulent l'énonciation des textes. Il s'agit en effet de l'examen de cette hypothèse selon laquelle la fiction de l'espace est soumise, dans la littérature iranienne moderne, à une série de contraintes discursives aux caractéristiques identiques.

L'analyse du discours pour le texte littéraire, telle qu'elle est appliquée par Dominique Maingueneau dans sa *Linguistique pour le texte littéraire* (2005), son *Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive* (1991) et son *Discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation* (2004) s'appuie sur l'idée basique de l'interaction de l'énoncé et de l'énonciation, de *ce qui est dit* et de la manière de *dire*.

Les cinq romans iraniens qui constituent notre corpus d'étude¹ ont été choisis à partir de l'importance qu'ils accordent à la question de l'espace. Ce dernier, loin d'être un simple décor des faits et des actions, est dans ces romans, en mesure d'être considéré comme un protagoniste principal. L'espace y est en effet ce autour duquel se nouent les péripéties ; ce à partir duquel se développe l'imagination ; et ce qui s'impose d'un bout à l'autre du récit. Nous allons voir comment la volonté de *dire l'espace* entraîne dans ces textes une série de contraintes aussi bien thématiques qu'énonciatives.

II. L'IMAGINATION ASCENSIONNELLE : SUSPENSION

Fruit d'une certaine prise de conscience, l'intérêt que porte la jeune génération des écrivains iraniens (entre autres ceux dont il est question dans cette étude) à la question de l'espace, en dit long de la manière dont l'imaginaire iranien contemporain conçoit son rapport à son environnement immédiat : la ville.

Il est en effet intéressant de constater que le récit de l'espace dans la littérature iranienne d'aujourd'hui se caractérise avant tout par ce que l'on peut appeler « *manque de constance* » ; à définir comme : une progression thématique perturbée (comme c'est le cas chez Yazdani-Khorram) ; une évolution négative de l'idée de l'espace en tant que thème fédérateur (comme c'est le cas chez Ansari, Moheb-Ali et Giva) ; et sur le plan énonciatif, une énonciation foncièrement perturbée (comme c'est le cas chez Cheheltan).

Dans les lignes qui suivent, nous nous occuperons tout d'abord de *ce qui est dit*, autrement dit, de l'énoncé ; avant d'arriver dans une troisième partie à *dire*, c'est-à-dire, à l'énonciation.

L'œuvre de Yazdani-Khorram, *Man Manchester-United râ dust dâram* et plus récemment *Sorkh-é Séfid*, du fait de sa configuration énonciative particulière, constitue dans notre corpus d'étude, un cas fort significatif.

Pour raconter la ville, le romancier-journaliste laisse la linéarité narrative au profit d'un certain flux de conscience. Ainsi, dans l'espace de plus de deux cent pages, son imagination s'aventure-t-elle dans les quartiers téhéranais tout en remontant et revenant dans l'histoire de cette ville. Il s'agit en effet d'une prolifération de petites « histoires », apparemment incongrues, qui se relie, quand-même, entre elles à partir des relais aussi banals qu'inattendus et aussi subjectifs que minuscules.

Le récit de Téhéran, le roman de Yazdani-Khorram a pourtant comme titre : (*Moi j'aime*) *Manchester-United* et comme dédicace : *Je m'en fous de l'histoire*. Obsédé par Téhéran, le jeune journaliste est en effet incapable de s'emparer du flux de signification, inhérent à l'espace. Par

conséquent, *Man Manchester-United râ dust dêram* devient l'espace d'une révolte (disons plutôt d'une insurrection) de *sens* : à voir, dans les premières pages du roman, le sang vomi (par le jeune étudiant en histoire) et coulé par terre au centre-ville, l'imagination torturée du romancier s'extasie, remonte à 1941 et aux sang coulés par terre lors de l'invasion anglo-soviétique de l'Iran, revient ensuite à 1953, à l'oppression violente des manifestations lors du coup d'Etat à Téhéran et ne se repose plus qu'après l'évocation en détaille d'une scène d'homicide familiale.

Ce jeu de libre association au caractère loufoque, qui se maintient d'ailleurs d'un bout à l'autre du récit, est ce que nous appelons « *manque de constance* ».

En plus, la prolifération des séquences narratives qui manquent catégoriquement de liaison, est accompagnée dans l'œuvre de Yazdani-Khorram d'une profusion des groupes nominaux. Téhéran de Yazdani-Khorram est composé des *rues*, des *quartiers* et des *places* ; une superposition d'espace public qui crée très tôt un effet d'asphyxie. Ceci consiste à : non seulement faire disparaître les personnages violés, assassinés, torturés mais aussi à « *l'étouffement des facultés intellectuelles et morales* » de ces derniers ; autrement dit à « *l'arrêt du développement* » de leur caractère, de leur psyché.

Cet effet d'asphyxie, dans le sens exact et figuré du terme, constitue en fait un autre aspect de ce « *manque de constance* » dans le développement de l'idée de l'espace. Ce dernier est incompatible avec ce qui est de la narration (entendons par cela : de l'humain).

L'œuvre de Yazdani-Khorram raconte certainement Téhéran, cependant, elle se montre foncièrement incapable d'y trouver une constance, de résister contre l'invasion des sens refoulés, en l'occurrence ce que la ville peut signifier en dehors des versions idéologiques officielles.

Nous reviendrons plus tard à ce que cette configuration entraîne au niveau d'énonciation ; plus précisément à ce que cela peut signifier.

Trio Téhéran, roman de Razié Ansâri, souligne un autre aspect de ce manque de constance. Dans ce roman qui raconte l'histoire de trois femmes (Âlié, Manijé et Salomé) occupant par hasard le même habitat à Téhéran dans trois périodes historiques différentes de la capitale iranienne, il s'agit avant tout, du premier au troisième chapitre, de la dégradation de l'idée de l'espace.

Alors que dans le premier chapitre, l'espace privé, en l'occurrence la « maison du centre-ville », s'avère porteur de sens, au troisième chapitre, cet espace, violé par les forces hostiles, se trouve aliéné, dévalorisé et finalement dénié.

Porteur de sens, car dans le premier récit, la maison en tant que scène unique, que les protagonistes ne quittent jamais d'ailleurs, représente un espace délimité du fait de son opposition essentielle avec l'espace public, en l'occurrence la ville occupée par les forces étrangères. En plus, la maison semble être dans ce premier chapitre, un équivalent symbolique de la psyché du personnage principal : les rêves et les cauchemars se forment dans les chambres ; la cave abrite les objets/souvenirs refoulés, et le grenier, en tant que *surmoi*, constitue l'espace où la transgression s'accomplit quand Âlié remplit sa part à la résistance contre l'occupation étrangère.

Dans le deuxième récit, celui de Manijé, la maison s'avère moins harmonieuse quand on lit par exemple :

« [...] toujours l'été. Son cœur ressemblait aux nuages déchirés du ciel [...] un silence froid coulait des murs [...] la fenêtre était ouverte et là, en dehors, il n'y avait rien que le noir absolu » (Ansari, 2012, pp. 53-54)

La maison n'est plus un abri pour le protagoniste et d'ailleurs, l'opposition à l'espace public cède la place à la suspension. Désormais, si on frappe à la porte, il ne s'agit plus de l'interaction (quoique sous forme d'opposition) mais de l'insignifiance. Le *nomade* incongru qui frappe, entre, scrute la maison et

sort (Ansari, 2012, p. 65) sans aucun dialogue, déçoit la propriétaire (Manijé) qui attend des nouvelles de son mari disparu. *Qu'est-ce qu'elle devait faire avec sa solitude dans cette grande maison* (Ansari, 2012, p. 67) voilà la question qui s'impose à Manijé qui n'arrive pas à s'approprier la maison.

« Salomé », le troisième chapitre où il s'agit de Téhéran d'aujourd'hui, en finit avec toute sorte de l'identité spatiale en mettant en scène un protagoniste errant qui finit par s'expatrier.

Téhéran de ce troisième chapitre ne se divise pas, comme c'était le cas dans le premier et deuxième chapitre, en catégories différentes. Elle est, par contre, un tout homogène et plate qu'on fuit : *et maintenant, cette ville-là pour moi, est dépourvu de sens* (Ansari, 2012, p. 99), tranche la jeune photographe errante. L'adjectif démonstratif utilisé dans ce monologue intérieur, crée bien un effet de distance et traduit l'étrangeté ressentie par le protagoniste vis-à-vis d'une ville qu'elle a du mal à reconnaître.

Salomé, qui a déjà quitté la « maison de centre-ville » n'évoque point son appartement minuscule : elle le fuit. D'ailleurs, sa fréquentation des cafés téhéranais a pour but de trouver un endroit paisible dans lequel elle se sente en harmonie :

« Tout était tellement agréable et intime que je t'ai appelé tout de suite pour te parler de ma nouvelle découverte et toi, sans hésiter, étais là pour m'accompagner dans ma deuxième tasse de café. On s'est mis à fréquenter ce café-là et il était désormais à nous » (Ansari, 2012, p. 96).

De l'opposition à l'insignifiance, du déracinement à l'aliénation ; et de l'errance à l'expatriation, il s'agit en effet, dans *Trio Téhéran*, de la négation de l'espace. De la « maison du centre-ville », en tant qu'un tout homogène, aux débris de l'espace dans le troisième chapitre, c'est en effet la logique d'inconstance qui est à la base de la conception de l'idée de l'espace.

La dégradation de l'idée de l'espace trouve une autre manifestation dans *Ne t'inquiète pas* roman de Mahsa Moheb-Ali et dans *Anduh-é Mona Lisa* écrit par Giva. Dans ces deux récits où Téhéran en tant qu'acteur principal continue à s'imposer, on a affaire à ce que l'on peut appeler une certaine esthétique d'entropie.

Notion empruntée à la Physique, l'entropie désigne « la mesure du degré de désordre d'un système au niveau microscopique ». De plus en plus utilisée dans le domaine des sciences humaines, l'entropie sert, dans ce domaine, à exprimer l'idée de transformation mais aussi de désordre.

Dans son article consacré à Kaboul, Mauricette Fournier écrit : « c'est bien l'idée de désordre, cette caractéristique entropique qui s'impose sous la plume [des] différents auteurs lorsqu'il s'agit pour eux d'appréhender Kaboul. La ville est toujours présentée comme un espace de l'entre-deux (à diverses échelles), un espace du désordre, de la transformation, mais aussi du devenir ». (Madœuf et Cattedra, 2012, p. 271-281)

Ainsi est-il intéressant de constater comment Téhéran de *Ne t'inquiète pas* se délite au cours de l'histoire.

Les tremblements de terre qui secouent la ville, ne sont en effet que l'équivalent métaphorique d'une déhiérarchisation profonde. Le rire, la collectivité, le renversement, le grotesque et la durée limitée, autant d'éléments du *carnavalesque* bakhtinien (Bakhtine, 1982) qui sont habilement insérés dans le texte (comme les morceaux de chansons vulgaires, le registre très familier de la langue utilisée par la jeune fille, les facéties prépondérantes), constituent la base de cette déhiérarchisation. En effet, la frontière entre les différentes portions d'espace étant disparue, celui-ci profite désormais d'une certaine souplesse unifiante : ainsi, les pages 39-45 du texte mettent en scène une *place* téhéranienne (agitée par les foules effrayées), qui est à la fois une sorte d'espace privé pour le personnage principale (qui, installé en haut d'une statue, se drogue en pleine place et s'amuse à observer l'agitation des gens) ; une sorte d'endroit cosmisé (pour un homme qui prie le ciel au milieu de la place) ; une sorte de logement (pour

un couple qui s'y promène en pyjama) ; et une scène de survie (pour une femme qui résiste contre ses agresseurs). (Moheb-Ali, 2008, pp. 39-45)

Une autre représentation de cette dévalorisation extrême de l'espace se trouve dans la 143^{ème} page, là où le frère cadet de la jeune fille installe un canapé au pied d'un mur, au coin de l'une des plus grandes places de la ville et baptise ce coin « le bureau » :

« *Je peins les murs ! J'ai même trouvé un canapé. Superbe ! Je le mettrai là ! De la joie ! [...] Ben cela sera mon bureau ! Avec une super vue [...]* » (Moheb-Ali, 2008, p. 143)

Le renversement carnavalesque atteint son apogée dans ces dernières pages du roman. Au fur et à mesure que la ville s'effondre *littéralement*, l'entropie inhérente à l'espace le déstabilise ; la valeur mais aussi la fonction de l'espace, en l'occurrence *la place publique* se trouvent donc modifiées, renversées, dénaturées. Il s'agit en effet de l'inversion de l'ordinaire, de laisser libre cours à l'irrationnel, de l'anarchie joyeuse. L'errance de la jeune fille droguée de cette histoire, qui fait surgir, à chaque coin de la ville, une péripétie incongrue, n'est pas sans rappeler la prolifération carnavalesque des petits morceaux de l'histoire chez Yazdani-Khorram ; ou bien de l'errance de Salomé d'Ansari.

L'esthétique d'entropie trouve l'une de ses autres manifestations dans l'œuvre de Giva, *Anduh-é Mona Lisa*. Dans ce récit, qui n'est pas d'ailleurs (du fait du rôle de l'habitat familial, en tant qu'espace à partir duquel l'histoire se déploie), sans rappeler *Trio Téhéran* d'Ansari, la conception de l'espace s'évolue manifestement dans un sens négatif. Comme si, à l'instar de *Ne t'inquiète pas*, une force interne la poussait à la perturbation.

Le roman raconte l'histoire d'un sexagénaire nommé *Bahrâm* qui, incapable de se débarrasser du passé, se rend régulièrement sur les restes de l'ancienne « maison familiale ».

Cette dernière qui se transforme au cours du récit, d'un non-lieu en centre de l'univers, semble être à la base de l'aliénation de l'idée de l'espace. En effet, au fur et à mesure que les fréquentations de l'« ancienne maison » augmente, l'énonciation se perturbe (nous reviendrons plus tard sur ce point) et deux niveaux d'espace commencent à se distinguer : d'un côté, Téhéran d'aujourd'hui, vu par la petite fenêtre de l'appartement minuscule du centre-ville ; de l'autre, Téhéran d'autrefois, raconté à partir de l'ancienne « maison familiale ».

Cette évolution prend un autre tour dans la deuxième partie du roman quand c'est toute idée de l'espace (en l'occurrence : la ville) qui commence à se déstabiliser. Atteint d'une épidémie inconnue, Téhéran devient vers la fin de l'histoire, ville fantôme, glaciale et brumeuse, où les cadavres sont abandonnés çà et là et où on fait du feu pour éviter la contamination. (Giva, 2012, pp. 192-193) Ce caractère apocalyptique chasse ce qui restait de l'interaction entre l'espace réel (en l'occurrence l'appartement de *Bahrâm*) et l'espace chimérique (c'est-à-dire : les ruines de l'ancienne maison familiale) et met par là en relief l'idée d'une certaine entropie inhérente à l'espace.

En effet, si dans la première partie, le récit se raconte surtout à partir d'un certain dialogue entre deux niveaux d'espace (réel, représenté par le petit appartement du centre-ville et fantaisiste, ressuscité à partir des débris de l'ancienne maison), dans la deuxième partie du roman, non seulement ce dialogue, mais aussi toute sorte d'idée d'espace se disparaît à la suite d'un événement symbolique.

Téhéran de Giva, comme Téhéran d'Ansari, de Yazdani-Khorram et de Moheb-Ali, est un espace qui, du début à la fin du récit, se déstabilise, se dégrade et se délite au profit d'une certaine force entropique inhérente qui ne manque à se manifester d'une manière ou d'autre quand il s'agit de Téhéran.

Loin d'être un décor simple, Téhéran est dans les textes de notre corpus un élément fort imposant. C'est en effet à partir de et sur la base de Téhéran que l'histoire de nos romans se déploie. Pourtant, il paraît qu'il y a dans cette ville, une certaine force qui perturbe toute sorte de tentatives de la raconter. Cette force, nous avons essayé de la formuler en ayant recours à la notion d'entropie. Nous avons vu

comment dans les textes (en tant qu'unité narrative) évoqués plus haut, cette force entropique procédait à déstabiliser la narration. Il semble que les romanciers de notre corpus, aient du mal à mettre l'espace en fiction en tant qu'un tout homogène, constant et consistant.

Dans les lignes qui suivent, nous allons voir ce que cette entropie inhérente à l'espace entraîne à l'énonciation de nos textes.

III. FICTION DE L'ESPACE : POLYPHONIE ET HETEROGENEITE

Si au niveau de l'énoncé, autrement dit, de *ce qui est dit*, on a affaire dans les fictions de l'espace qui constituent notre corpus d'étude, à une suspension de la progression thématique, à une sorte de la dégradation de l'idée de l'espace, au niveau de l'énonciation ou bien de la manière de *dire*, ce qui retient l'attention c'est avant tout une forte hétérogénéité énonciative qui conduit à une polyphonie déstabilisante et rétrograde.

« Rétrograde », car il nous semble que l'hétérogénéité énonciative qui abonde d'ailleurs dans les textes de notre corpus, trouve son origine, avant tout, dans la relation que la fiction de l'espace dans le roman iranien d'aujourd'hui entretient avec ce qui relève *a priori* de l'historique.

Il est vrai que l'espace, en tant qu'objet de la conscience humaine (surtout au niveau collectif), est porteur d'un certain sens historique. Pourtant nous sommes de l'avis que dans les textes de notre corpus, l'historique, au-delà de cette fonction de base (c'est-à-dire, un constituant identitaire), représente catégoriquement une force hostile qui ne cesse pas de s'imposer au récit.

Plus haut, étudiant *Man Manchester* de Yazdani-Khorram nous avons vu comment la prolifération d'innombrables séquences narratives qui est à l'origine de l'incohérence du récit de l'espace se relie à ce que Téhéran a vécu pendant le dernier siècle. En plus, chez Ansari dans *Trio Téhéran*, nous avons vu que si l'idée de l'espace homogène se dégrade c'est toujours dans une perspective historique.

De même, chez Giva dans *Anduh-é Mona Lisa* nous avons vu que si la progression thématique et la linéarité s'éclatent en l'air, c'est parce que le protagoniste se trouve, dans un état schizophrénique, contaminé par un passé qui ne cesse pas de s'imposer à lui. Dans les lignes qui suivent, nous essaierons de nous concentrer sur la configuration énonciative des romans de notre corpus pour voir comment, l'incohérence dans le récit de l'espace se manifeste au niveau de l'énonciation de ces romans.

Man Manchester United râ dust dâram invite son lecteur à remonter dans le temps via les endroits connus et inconnus à Téhéran. Comme si ces endroits étaient chacun une sorte de portière donnant sur l'autrefois. Le point de départ de cette promenade reste la rue Enqélâb, l'une des principales à la capitale iranienne, et celle qui était surtout témoin des agitations de la révolution de 1979. L'emploi du présent de l'indicatif, aspectuellement inaccompli, dominant dans les premières pages du roman, traduit la volonté du narrateur qui consiste, dans ces premières pages, à évoquer l'inertie du *maintenant*. Les quelques premières pages du roman au cours desquelles le jeune étudiant en Histoire est décrit en passage de la place Ferdowsi vers la place Enqélâb, ne porte donc aucune « action » ; sauf celle du vomissement du sang qui déclenche l'imagination fantaisiste du narrateur. Désormais, le présent de l'indicatif cède la place au conditionnel présent : un choix qui mêle le probable à l'imaginaire.

L'inconsistance de l'idée de l'espace dans l'œuvre de Yazdani-Khorram qui est surtout visible à travers ce que l'on peut appeler la « décentralisation » (radicale) de l'espace (le romancier laisse « la maison » au profit « des maisons », « la rue » au profit « des rues », et « le quartier » au profit « des quartiers » ; du coup, on n'a pas affaire à un seul « endroit » mais à plusieurs), semble être conçue davantage pour résister contre l'hégémonie des versions officielles (idéologiques) de l'histoire/l'espace. En effet, il s'agit, dans la prolifération des verbes conjugués au conditionnel présent, de ressusciter les *exilés* et les *indésirables* de l'Histoire et de mettre en relief leurs probables (mais surtout vraisemblables) aventures. Le conditionnel aide le narrateur à développer une série des faits imaginaires, et donc à s'éloigner de ce qu'il faut dire quand on parle, par exemple, de la révolution ou de la guerre. Le défilé des personnages effrayés, anéantis, affligés et extrêmement violents de Yazdani-Khorram dans les

avenues de Téhéran, leurs tristes sorts et leurs gestes absurdes vont manifestement au contraire des figures héroïques qui abondent les propagandes. La probabilité du conditionnel massacre, dans l'œuvre de Yazdani-Khorram, les affirmations des indicatifs officiels.

Une contingence de fiction ou une initiative consciente de la part d'un journaliste/romancier ; ce qui est pourtant sûr c'est que la fiction de l'espace dans l'œuvre de Yazdani-Khorram est contaminée par l'historique. Il arrive donc au lecteur de se demander, à juste titre, s'il s'agit dans ce texte, du récit de l'espace ou de celui de l'histoire socio-politique ?

Dans un dossier consacré au « roman politique iranien »² dans « Tajrobé », le mensuel littéraire, Yazdani-Khorram éditeur en chef du magazine écrit : « *la publication récente de quelques romans iraniens, écrits à partir des observations scrupuleuses des morceaux sociaux et politiques de l'Iran contemporain montre qu'une nouvelle génération de romanciers sont en train de leur faire une toute nouvelle image du roman politique* ». (Tajrobé, 2017, p. 14).

Pour le journaliste, ces romans récemment publiés sont surtout susceptibles d'être qualifiés de « politique » car ils s'attachent à introduire l'autrui : « *le roman politique d'aujourd'hui s'est déjà mis à découvrir l'autrui, notion profondément politique [du coup] les personnages [de ces romans], s'ils le veulent ou non, vont à la rencontre d'un autrui qui pourrait bien changer leur destin intratextuel* ».

Or, il est intéressant de constater que dans les romans persans de notre corpus d'étude, surtout dans celui de Yazdani-Khorram lui-même, la notion d'autrui, ou bien celle de l'antithèse ou du refoulé, est introduit surtout par le biais de l'espace. Il paraît en effet que c'est en se révoltant contre l'homogénéité atone de « l'espace » que nos écrivains arrivent à ressusciter les voix sourdes de l'Histoire, les visages oubliés de ses auteurs inconnus.

Il semble donc que la fiction de l'espace constitue, au moins chez Yazdani-Khorram, un terrain de résistance. Ce qui signifie que plutôt que de l'espace, il s'agit dans *Man Manchester* ou bien dans *Sorkh-é Séfid* de l'historique (et donc du politique et du social).

Dans les lignes qui suivent, nous nous concentrons sur *Téhéran, ville sans ciel*, roman écrit par Amir Hassan Cheheltan pour voir comment lui, il conçoit la problématique de (l'interaction de) l'espace.

Téhéran, ville sans ciel montre, au niveau de la mise en fiction de l'espace, des ressemblances significatives avec les autres romans de notre corpus. Téhéran, est certes ce dont il s'agit dans ce roman mais au fur et à mesure que le récit se raconte, le lecteur a de plus en plus mal à se faire une idée de l'espace (au niveau diégétique).

Or, l'Incohérence dont il est question dans notre étude se manifeste dans l'œuvre de Cheheltan moins au niveau de l'énoncé qu'au niveau de l'énonciation. En effet, à l'instar de *Man Manchester*, le récit opte pour une superposition des séquences narratives, mais celles-ci (cette fois à la différence de l'œuvre de Yazdani-Khorram), loin de déployer un « thème » nouveau, s'inscrivent plutôt dans une progression thématique parallèle et secondaire qui vise à ressusciter le passé du protagoniste. L'inconstance est là mais sous une forme plus compliquée, latente, que ce qu'on a constaté dans les autres textes de notre corpus.

Soit l'extrait ci-dessous, tiré du début du roman, qui en résume trois paragraphes successifs :

« *Il enleva son pantalon, sa chemise aussi. Il passa la main sur le ventre et se précipita devant le miroir. Les tatous retirèrent de nouveau son attention [...].*

Il n'y a personne qui n'ait une ou deux taches noires dans son passé. C'est juste vrai que ce peuple eut enfin été rédimé. Tout le monde a changé. Que dieu soit béni !

De nouveau il se rappela la chaleur. [...] » (Cheheltan, 2002, p. 6)

Le discours indirect libre dans le deuxième paragraphe que nous avons souligné, intègre les pensées du personnage, sans cependant être introduit par un verbe de locution à valeur déclencheur. Dans ce paragraphe la voix du narrateur se trouve mêlée à celle du personnage principal. Pourtant, il ne s'agit pas de « *deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais [de]*

deux voix, [de] deux points de vue » (Maingueneau, 2005, p. 128) qui d'ailleurs ne se démarquent l'une de l'autre, que par une certaine « discordance énonciative ».

Cette discordance énonciative est en effet, dans l'œuvre de Cheheltan, à l'origine de l'inconstance de l'idée de l'espace. Le roman commence par Téhéran d'aujourd'hui, où *Kerâmat* et sa famille mènent une vie aisée mais il ne tarde pas à se laisser emporter par l'invasion de Téhéran d'autrefois. Ce premier recours au discours indirect libre qui inaugure en quelque sorte le roman, se trouve suivi par d'autres emplois du discours indirect libre qui abondent d'ailleurs non seulement dans le premier chapitre mais dans tout le texte de ce roman de 119 pages.

Ainsi, dans la septième page, juste après le troisième paragraphe de l'extrait ci-dessus, la vue du jardin de sa grande maison rappelle à *Kerâmat Timsâr Eshrâqi* (titre militaire de celui-ci indique son appartenance à l'armée de l'ancien régime, et son destin sans doute malheureux après la révolution), l'ancien propriétaire du logement, ressuscité et revenu dans sa maison. Cette illusion fort effroyable pour *Kerâmat* donne naissance à un autre discours indirect libre, évoquant comme la dernière fois, les pensées du personnage :

« La peur le saisit d'un seul coup. Sont-ils de retour ? Inquiet, il tourna la tête. Il poussa même une silhouette illusoire. Et puis, il se mit à rire de ses rêves. Où sont-ils aujourd'hui ? Il tourna les yeux vers le ciel. Ils ont supplicié les gens pendant des années ; ils ont collaboré avec les étrangers tant qu'ils pouvaient ; et maintenant, ils se sont échappés aux Etats-Unis [...] » (Cheheltan, 2012, p. 7)

Nous avons souligné ce qui relève, dans ces quelques lignes, du discours indirect libre. Comme l'extrait ci-dessus, le discours indirect libre y suspend temporairement la dynamique narrative pour intégrer les pensées du personnage.

Ce phénomène énonciatif peut certes être interprété dans une perspective stylistique intra-textuelle ; pourtant, nous tenons à le considérer, sur la base de notre hypothèse et de ce que nous avons évoqué au sujet des autres romans de notre corpus d'étude, en tant qu'un phénomène discursif qui se trouve à l'origine d'une série de particularité thématique et énonciative. Le brouillage énonciatif créé par l'emploi de l'indirect libre dans l'extrait ci-dessus est donc pour nous, avant toute chose, une représentation de la manière dont l'invasion de l'historique perturbe le récit de l'espace. Téhéran de Cheheltan, loin d'être un espace constant, se ressemble plutôt à une scène d'interrogatoire. *Dire l'espace* constitue pour Cheheltan, l'occasion de se mettre dans la position d'énonciateur du discours socio-historique. Prenons un autre exemple :

« [...] *Qonché* ne savait pas de grandes choses de tout ça. *Kerâmat*, quant à lui, il ne la poussait pas à en apprendre.

Après tout, une bonne femme doit être pieuse. — Débarrasse-nous de celui-ci aussi si tu as des couilles ! Ce colonel me rançonne ! Tu comprends ? Rançon !

Talâ lui courut derrière. Elle ne cessait de pleurer. Elle lui donna un coup de poing dans le dos. *Kerâmat* se retourna. *Talâ* lui cria dans le visage. Si tu en avais le courage... ! — si c'était quelqu'un d'autre que toi...

Qonché haussa tranquillement les épaules. Et descendit du lit. » (Cheheltan, 2002, p. 17)

Ce que nous avons souligné dans cet extrait représente en effet les propos de *Talâ*, l'ancienne maîtresse de *Kerâmat*, et ceux, vers la fin de l'extrait, de *Kerâmat*. Introduits sans aucune marque typographique, ces propos ne s'inscrivent pas sur la même scène d'énonciation que celle qui englobe les phrases avant et après. Il s'agit en effet dans ce début du deuxième chapitre, de l'enchevêtrement du discours citant et du discours cité. Dans la première ligne de l'extrait, où il s'agit de la naïveté de *Qonché*, l'épouse actuelle de *Kerâmat*, c'est la voix du narrateur omniscient qui est dominant. Or, le tiré qui suit l'adjectif *pieuse* sert à introduire une réplique de *Talâ*, l'ancienne maîtresse de l'homme, adressée à ce dernier. Ce brouillage énonciatif est suivi par le retour du narrateur qui prend de nouveau en charge la responsabilité de l'énonciation avant qu'il la perde une ligne après quand, de nouveau, la voix du passé

résonne dans la tête de *Kerâmat*. Ainsi, le deuxième tiré dans l'avant dernière ligne de cet extrait, introduit la réponse de *Kerâmat* aux demandes désespérées de *Talâ*. Ce n'est donc qu'à la dernière ligne que le narrateur s'occupe de nouveau de l'énonciation.

Dans l'œuvre de Cheheltan, les passages cités au discours direct libre représentent, majoritairement, les propos autrefois échangés entre *Kerâmat* et ses maîtresses, ses compagnons de routes, mais aussi et surtout ses victimes. Les interférences de ces propos dans l'énonciation du roman, assurée par le narrateur omniscient, perturbent le récit de l'espace en interrompant toute sorte de progression thématique. Cependant, il est intéressant de constater que dans *Téhéran, ville sans ciel*, les seules développements (quoique minuscules) de l'idée de l'espace se font à travers ces mêmes interférences.

Kerâmat qui ne quitte point son logement de luxe au nord de Téhéran d'aujourd'hui, voit son esprit se promener sur la ville au fur et mesure que le passé l'envahit. La maison, dans ce roman, se veut centrale, mais elle donne lieu, malgré elle, à une série d'évocations qui contredisent son hégémonie. De Téhéran des années 50, avant le coup d'état, jusqu'à Téhéran des années 70 et 80, agitée par la révolution, *Kerâmat* est en effet en perpétuel déplacement à Téhéran, bien qu'à un autre niveau, il ne quitte jamais son logement.

Une configuration énonciative pareille est en œuvre dans *Anduh-é Mona Lisa* roman de Giva.

Dans ce texte, à l'instar de celui de Cheheltan, le passé ressuscité à travers surtout les passages cités au discours direct et indirect libre, semble être à l'origine de la suspension du développement de l'idée de l'espace. En effet, Il paraît qu'à l'instar des autres romans de notre corpus, le narrateur d'*Anduh-é Mona Lisa* est incapable de mettre l'espace en fiction sans ne pas trouver (l'énonciation de) son récit atteint(e) d'une irrégularité profonde.

Ainsi, dès les premières pages, l'énonciation d'*Anduh-é Mona Lisa* se met-elle à montrer de fortes hétérogénéités. Fortes, car elles coupent brutalement le cours de l'énonciation (autrement dit de la narration) pour introduire des morceaux du passé. Le début du texte en est bien expressif.

Bahrâm assis derrière la fenêtre de son appartement, se souvient de l'ancienne « maison familiale ». L'utilisation du passé-simple (*fut, forcèrent, cassa, se gronda*) et de l'imparfait crée bien l'ambiance d'un récit « normale », celui raconté par un sexagénaire qui éprouve de la nostalgie pour son passé.

Or, cette configuration disons classique se trouve-t-elle perturbée dès le premier paragraphe de la quatrième page du texte, quand dans un premier coup, le passé-simple se disparaît pour laisser sa place à l'imparfait (ce qui ôte les limites temporelles aux actions racontées) et ensuite, dans un second temps, quand l'imparfait lui aussi se disparaît et cède la place au temps présent. Lisons un petit résumé de la quatrième page du roman :

« C'était alors qu'on voyait la tante Anis, tenant sa voile à la main, disait : « mais qu'est-ce que vous attendez d'une maison si ancienne ? Les murs sont tous abîmés [...] ».

« [...] l'oncle Manuchehr surgit de je ne sais pas où [...] ; il dit : dis pas la bêtise ! [...] »

[...] La tante le soutient et elle ne tarde pas à houspiller la tante Anis [...].

[...] Et c'est là que je remarque les doigts et le gros ventre de la tante Anis. Les doigts ne sont pas minces et longs. S'ils l'avaient été, ils auraient alors ressemblé à ceux de sa fille, Parisa. [...] »

(Giva, 2012, p. 10)

Nous avons mis, dans le passage ci-dessus, les premières lignes de quatre paragraphes qui constituent la quatrième page du texte.

Dans la première ligne de ce passage, les deux verbes à l'imparfait que nous avons soulignés signifient des gestes qui auraient très bien pu être racontés au passé-simple. L'utilisation de l'imparfait y traduit la volonté du narrateur à mettre l'accent sur l'aspect itératif de l'action, en l'occurrence la dispute entre la tante Anis et la tante. Pourtant, quand on tient compte des trois premières pages du roman, celles dans lesquelles l'imparfait (temps imperfectif) et le passé-simple (temps perfectif) sont accouplés, on remarquera mieux le caractère différent de ce paragraphe. Le narrateur commence dès ce paragraphe à ôter au passé les limites temporelles. Ce qui sur le plan énonciatif se montre par la

suppression du passé-simple au profit de l'imparfait. Du coup, une action isolée du passé, qui ne s'est sans doute produite qu'une seule fois, est conçue comme imperfectif, non accomplie. On dirait que le narrateur était revenu dans le passé et constate, de nouveau, l'accomplissement de l'action.

À partir de cette scène, l'énonciation du roman ne cesse plus d'osciller entre le perfectif du passé-simple et l'imperfectif de l'imparfait et du présent ; entre disons le couple passé-simple/imparfait et imparfait/présent. Sur le plan narratif, cette oscillation se montre surtout dans la succession des passages où le « récit » domine et les passages où, envahi par le passé, le narrateur cesse pratiquement de « raconter » en se laissant emporter par les illusions.

Prenons un autre exemple. Dans l'extrait ci-dessous tiré du milieu du roman, *Bahrâm* qui s'est de nouveau rendu à l'ancienne maison familiale, se laisse de nouveau emporter par le passé. Atteint d'une certaine schizophrénie, il se voit entouré par les anciens habitants de la maison :

« Je cherche çà et là dans la cour. Mortézâ n'est pas là. La tante passe le balai sur la cour. « Mais arrêtez cette vieille dame ! », dit l'oncle Manuchehr. Je dis : « toi aussi, tu les vois alors ! Sommes-nous en veille l'oncle ? ». Elle pleure de nouveau. La tante dit : « Pourquoi vous me regardez comme ça ? Pour quoi vous ne faites rien ? Samandar va arriver. Il y aura un monde fou. « Monsieur Samandar est mort, chère tante ! », dit Parisa. Anis lui pince le bras. J'aime dire : « Toi aussi, t'es morte ! Bon sang, ça fait longtemps que t'es morte ! ». J'aime bien le dire mais j'ai peur qu'elle m'en veuille de nouveau [...].

[...] Je prends la pioche et me tourne vers la pièce d'eau. La pioche m'ordonne : « allez ! détruis ! » Parisa est en train de jouer sur le bord de la pièce d'eau ; elle chante [...]. Où sont les autres ? Suis-je en veille ? Suis-je vivant ? » (Giva, 2012, pp. 75-82)

La résurgence du passé atteint, dans ce milieu du roman, son apogée. Il ne s'agit plus d'une simple réminiscence mais d'un état de schizophrénie extrême. Tourmenté par les voix du passé qui ne se cessent de résonner dans sa tête, *Bahrâm* prend une pioche pour démolir, en pleine nuit, la pièce d'eau qui lui fait penser à *Parisa*, sa cousine morte.

Sur le plan énonciatif, la suppression du passé simple (temps perfectif) au profit des temps imperfectifs, en l'occurrence le présent, prend ici un tour particulièrement intéressant. L'extrait ci-dessus témoigne en effet d'une parfaite neutralisation de l'opposition classique entre le premier et le second plan. Le présent crée ici, comme le dit Maingueneau, un certain hors-temps. « Non pas le hors-temps de l'éternité mais celui d'une conscience qui se rapporte à un passé qui est donné la fois comme le sien et celui d'une autre, comme à la fois directement accessible et appartenant à un monde étranger ». (Maingueneau, 2005, pp. 75-76)

Ce hors-temps prend une manifestation différente et plus intéressante dans l'œuvre de Moheb-Ali : *Ne t'inquiète pas*. Plus haut, étudiant le récit de l'espace dans ce roman quasi-apocalyptique, nous avons évoqué le sens carnavalesque qui abonde dans ce récit. Or, on le sait, le carnavalesque est de par sa nature, une suspension du sérieux.

Ne t'inquiète pas se distingue de *Man Manchester*, de *Téhéran, ville sans ciel* et de *Anduh-é Mona Lisa* par son énonciation homogène mais aussi par une certaine autonomie par rapport à cette relation apparemment décisive que ces derniers romans entretiennent avec le fait historique. Pourtant, du moment où il opte pour éradiquer le « présent » (en l'occurrence : la constance et l'homogénéité de l'idée de l'espace) au profit d'une suspension carnavalesque, *Ne t'inquiète pas* s'approche considérablement des autres romans de notre corpus.

D'ailleurs, il est intéressant de constater que malgré son autonomie relative par rapport au « discours historique », *Ne t'inquiète pas* laisse entendre au moins à deux reprises, la voix d'un passé qui s'impose.

Prenons l'exemple de la page 75 du roman où la jeune fille droguée fait face à une foule de jeunes qui chantent l'anarchie et la joie en plein centre-ville. Ainsi est-elle décrite la réaction du protagoniste :

« Je ne veux plus les entendre. Pas du tout. J'en ai ras le bol de leur cri, de leur rire. Mais fermez vos gueules ! Pourquoi vous ne vous taisez pas ? Vous les espèces d'idiot ! Une seule minute ! Bon

sang ! Taisez-vous pour une seule minute ! Ecoutez ! Ecoutez ces tremblements ! Ecoutez ce qui se bouge là-dessous ! Ecoutez ce qui depuis hier soir se casse et se bouge ! Vous l'entendez sûrement si vous ne criez pas comme ça. Faites comme moi ! Posez la tête par terre, et écoutez ! Même l'asphalte de la rue vous parle. Je peux entendre son craquement. Elle s'est déjà mise à craquer. Comme si elle était en train de se détendre, de se relaxer. Elle est épuisée ! Ecoutez ! les espèces de crétiens ! Ecoutez ! Elle est épuisée ! fatiguée ! » (Moheb-Ali, pp. 74-75)

En recourant à une double personnification (*l'asphalte* décrite comme un être animé ; et plus généralement, comme on en est témoin au cours du roman : *la ville* en tant qu'être animé), et de manière purement métaphorique, le tremblement de terre qui tourmente la ville est ici, dans le passage ci-dessus, présenté comme le résultat d'entassement, si on peut le dire, « des bribes d'histoire ». C'est parce que la ville, porteur des histoires de tout genre, est *saturée, fatiguée* et *épuisée* qu'elle se met à trembler. Pour Moheb-Ali, la ville qui tremble c'est la ville qui se vide de ce qu'elle emporte.

Pourtant, cette métaphore importe moins par ce qu'elle signifie au niveau intra-textuel ou esthétique que par ce qu'elle représente au niveau discursif. En terme d'analyse du discours on pourrait dire que la métaphore qui marque le passage ci-dessus, représente le lieu du croisement du discours de l'espace et du discours historique ; que *dire l'espace* entraîne nécessairement ici (tout comme c'était le cas pour les autres textes de notre corpus) *dire l'histoire*.

IV. CONCLUSION : LA SCHIZOPHRENIE DE TEHERAN ?

Partant du constat selon lequel il y a, dans le roman iranien d'aujourd'hui, les traces d'une certaine prise de conscience spatiale, et de l'hypothèse selon laquelle la fiction de l'espace y est soumise à une série de contrainte discursive ; nous avons choisi comme objet d'étude l'œuvre de cinq romanciers iraniens extrême-contemporains.

Si l'on définit le discours comme « *un système de contraintes qui régissent la production d'un ensemble illimité d'énoncé à partir d'une certaine position sociale ou idéologique* » (Maingueneau, 1991, p. 15), alors on pourrait dire qu'en tête des contraintes qui régissent la production de l'énoncé dans le discours de l'espace dans la littérature iranienne extrême-contemporaine (dont il est question dans notre étude) se trouve le phénomène de l'hétérogénéité énonciative.

Cette hétérogénéité qui se manifeste surtout à travers le recours abondant à la catégorie de discours direct et indirect libre ; à l'esthétique carnavalesque ; à l'ironie ; et à l'esthétique d'entropie ; suspend, dans les textes de notre corpus, le dynamisme narratif pour surtout introduire la *voix du passé*, à savoir : des énoncés qui relèvent *a priori* du champ discursif du socio-historique.

D'ailleurs, au niveau de l'énoncé, comme nous l'avons vu, cette hétérogénéité se trouve à l'origine de ce que nous avons appelé plus haut, une certaine inconstance voire inconsistance du récit de l'espace. En effet, il paraît que les jeunes romanciers de notre corpus d'étude, sont incapables, quand il s'agit de *dire* l'espace, d'assurer la cohérence (surtout énonciative) de leurs récits. Pour eux, *dire* l'espace constitue un enjeu politique par excellent ; un instant problématique où, d'un seul coup, toutes les forces refoulées de l'histoire socio-politique d'Iran moderne surgissent de nulle part et agitent profondément l'énonciation.

Téhéran est dans les romans de notre corpus d'étude, un espace foncièrement angoissant : le lieu de surgissement permanent des significations refoulées ; le lieu d'un conflit identitaire. Il n'est pas donc surprenant de constater que Téhéran n'a jamais su donner lieu à des récits de type spéculatifs.

Il ne faut pas quand-même oublier que chaque étude du roman iranien contemporain doit, s'il y a le souci de pertinence, tenir compte de l'histoire du genre romanesque en Iran. Ainsi, serait-il intéressant de se demander comment peut-on interpréter la prise de conscience spatiale et le caractère problématique de la fiction de l'espace dans le roman iranien extrême-contemporain dans une perspective diachronique et dans le but de définir les lignes forces de l'Imaginaire iranien ?

NOTES

- [1] Ansâri Razié, *Trio Téhéran*, Edition Âgah, Téhéran, 2012. Giva Shahrokh, *le chagrin de Mona Lisa*, Edition Zâvoh, Téhéran, 2012. Cheheltan Amir-Hasan, *Téhéran, ville sans ciel*, Edition Négâh, Téhéran, 2002. Yazdani-Khorram Mehdi, *Moi j'aime Manchester United*, Edition Cheshmé, Téhéran, 2011. Moheb-Ali Mahsa, *Ne t'inquiète pas*, Edition Cheshmé, Téhéran, 2007.
- [2] *Tajrobé*, mensuel littéraire, sixième année, N. 44, 2017, p. 14.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ANSARI Razié, *Trio Téhéran*, Edition Âgah, Téhéran, 2012.
- [2] BALAY Christophe & CUYPERS Michel, *Aux sources de la nouvelle persane*, Paris, Institut français d'iranologie de Téhéran, Édition Recherche sur les civilisations, 1983.
- [3] BAKHTINE Michael, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1982.
- [4] CHEHELTAN Amir-Hasan, *Téhéran, ville sans ciel*, Edition Négâh, Téhéran, 2002.
- [5] CHELEBOURG Christian, *Les écofictions, mythologies de la fin du monde*, Laballery, Clamecy, France, 2012.
- [6] COLLOMB Jean-Daniel, « Climat et guerres culturelle », in *Revue française des études américaines*, N. 140, 2014.
- [7] GIVA Shahrokh, *Le chagrin de Mona Lisa*, Edition Zâvoh, Téhéran, 2012.
- [8] Madœuf Anna, Cattedra Raffaele, *Lire les villes, Panorama du monde urbain contemporain*, Presse Universitaire François-Rabelais, Paris, 2012.
- [9] MAINGUENEAU Dominique, *Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, Paris, 1991.
- [10] MAINGUENEAU Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, Paris, 2005.
- [11] MOHEB-ALI Mahsa, *Ne t'inquiète pas*, Edition Cheshmé, Téhéran, 2008
- [12] MIR ABEDINI Hassan, *Cent ans de récit en Iran*, édition Cheshmé, Téhéran, 1998.
- [13] NAFISI Saïd, *L'histoire de la poésie et de la prose en Iran*, édition Foruqi, Téhéran, 1955.
- [14] SATTARI Jalal, "The myth of Tehran", in *Daftar-é Pajuhesh-ha-yé Farhangi*, Téhéran, 2005.
- [15] YAZDANI-KHORRAM Mehdi, *Moi j'aime Manchester United*, Edition Cheshmé, Téhéran, 2011.

