



Pour une Géocritique de l'Espace des « *Souvenirs Dispersés* »*

Ghazaleh HAJI HASSAN AREZI **, Danial BASANJ***

Résumé— Les productions littéraires persanophones récentes profitent du goût grandissant de l'époque pour la notion de l'espace en littérature et l'on est de plus en plus témoin de romans iraniens où l'espace représenté n'est non seulement le cadre du déroulement de l'intrigue, mais aussi et surtout un vrai agent de fiction. Les *Souvenirs Dispersés*, recueil de nouvelles de Goli Taraghi, célèbre écrivaine iranienne semble en être un bon exemple : l'œuvre abonde en référents urbains téhéranais. En outre, la maison familiale de la protagoniste y a une présence récurrente et imposante. La représentation est pleine d'espaces purement référentiels et fictionnels. En effet les quatre premières nouvelles du recueil se rapportent toutes à un même chronotope : le cadre urbain de la ville de Téhéran, où vit la narratrice. Ces nouvelles s'appellent tour à tour : «Le Bus de Shemiran», «L'Amie petite», «La Maison de grand-mère» et «Le Père». Ce rapprochement spatio-temporel nous a fourni un bon critère de choix dans l'étude des espaces romanesques desdites nouvelles.

Dans ce travail de recherche, nous avons étudié le rôle des espaces urbains et domestiques et les possibilités sémantiques qui s'en dégagent et cela, afin de savoir si ces espaces contribuent à donner une certaine forme au monde romanesque de cet ouvrage. L'approche qui nous a servi de point d'appui est la géocritique de Bertrand Westphal. La présente recherche nous a bien révélé que les espaces référentiels et fictifs de cette œuvre participent activement dans l'intrigue au point que toute la complexité du monde fictionnel de Taraghi en dépend. La forme qu'ils contribuent à donner à ce monde, décide une fois pour toutes du destin de l'héroïne mais aussi de celui de tout le recueil.

Mots-clés— la littérature persane, la géocritique westphalienne, l'espace référentiel, l'espace fictionnel, la polysensorialité, la stratigraphie, la forme du monde romanesque.

* **Date de réception** : 2021/09/12

Date d'approbation : 2022/01/28

** Professeure Invitée, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université Shahid Beheshti (auteur responsable), E-mail : bonjourghazal@yahoo.com

***Professeur Assistant en Sciences du langage, Département de langue et littérature françaises, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université Shahid Beheshti, E-mail : d_basanj@sbu.ac.ir



For a geocriticism of the space of *Scattered Memories**

Ghazaleh HAJI HASSAN AREZI **, Danial BASANJ ***

Extended abstract— Einstein's theory of special relativity, the need to reconstruct the ravages left by the Second World War, the postmodern revolution of the late 20th century, technological advances facilitating the back-and-forth comes intercontinental and the resulting growing tourism, all this contributes to the rehabilitation of the notion of space which is now on the agenda: "Time has gradually become space, space has become literature. Thus, we are increasingly witnessing the appearance of novels where the space represented goes beyond its status as a simple framework for the unfolding of the plot. Novels are becoming more urban than ever. This phenomenon more or less affects a large part of the world's literary productions, including Persian and Persian-speaking literature.

Goli Taraghi is arguably one of the best-known writers in Persian literature. *Scattered Memories*, an autobiographical work, is a collection of short stories, where the Iranian writer recounts the years of her childhood and adolescence in Tehran. A simple reading of the book reveals the great role played by the space of Tehran. The work abounds in Tehran urban referents. Also, the protagonist's family home has a commanding presence there. Representations vary from purely referential spaces to places of fiction. In the first four short stories of the collection appears the same chronotope: that of Tehran of the years of childhood and adolescence of the narrator. These short stories are alternately titled: "Shemiran's Bus", "The Little Friend", "Grandmother's House" and "The Father". The fact that they all belong to the same spatio-temporal framework seemed to us to be a good criterion for choosing our body of research.

Given the recurrence of urban and domestic spaces in this work, we believe that the way in which they intervene during the story is undoubtedly revealing of meaning. But what role do they play in the story? What is the role of these spaces in the constitution of the fictional world of this work? And what form could best reflect the universe of Taraghi in this collection? To answer these questions, after a theoretical overview of the presuppositions of Bertrand Westphal's geocriticism and its theoretical principles, we propose to study the representational modalities of the spaces of *Scattered Memories*.

It should be noted that the work of Goli Taraghi in general and *The Scattered Memories* in particular have been the subject of a large number of literary researches and scientific articles in recent years. But, researchers and authors are mainly interested in its autobiographical aspects. We can cite as examples: "Nostalgia, time and space in Shemiran's house by Goli Taraghi", (Daneshvar, E.) and "The literature

* Received: 2021/09/12

Accepted: 2022/01/28

** Invited professor, faculty of literature and human sciences, Shahid Beheshti University (Responsible author), E-mail : bonjourghazal@yahoo.com

*** Assistant Professor of Teaching FFL and Linguistics, Shahid Beheshti University, E-mail : d_basanj@sbu.ac.ir

of Iranian writers and poets who immigrated to France and Germany, Birth of a writing from outside the place”, (Salami, Shahnaz). However, our research objective is to take an analytical look at the romantic space of this work using Westphalian geocriticism. To do this, we first look at the referential spaces (urban or domestic) of the news. Secondly, a study of fictional representations is, in our view, essential. Third, we will examine spatial polysensoriality and then the stratification of time in space.

We cannot talk about the form of the romantic world in this work without addressing the place of the parental home where the narrator spends most of her childhood and adolescence. The third short story in the collection, entitled "The Father", speaks of his most important work: the house he chose and the location and shape: "He himself drew the plan [that of the house] : room, room, [...], one behind the other. [...] The guest room is on the first floor. [...] Hassan Aqâ's kitchen is the heart of the house; bright, it overlooks the garden and like a sacred temple of fire, it is full of life, gifts, and blessings" (Ibid. 77).

What we are looking for as a form does not necessarily coincide with the physical plan of the place represented. This is the case of the kitchen in the previous passage. It is not certain that this domestic space is really at the center of the house. At least no mention of it in the artwork. In addition, it seems to us that the narrator rather refers by the word "heart" to the importance of this space for the family. Added to this are the taste sensations evoked by the main character and whose center of emanation is almost always the kitchen. This importance is such that the author assimilates this space to a temple.

As for the shape of the house as a whole, the following passage might reveal some meaning: "The house of Shemiran, with its bright days and the mysterious shadows of its trees, with its clear nights and the pleasant whispers of the neighborhood boys behind its walls, [...], like a fertile womb, [this house] sits under the clearest sky in the world and the father repeats for the hundredth time: "it is the same house that I wanted , this is my home" (Ibid. 77).

This house is like a closed world. It has a garden whose elements create a fictional atmosphere. A great mystery reigns there. Also, the domestic space is surrounded by walls, behind which the boys can be heard whispering. The protagonist loves these voices which indeed become a temptation to escape for the protagonist: she is ready to leave the enclosure of this house similar to the mother's womb. The house space will sooner or later give birth to a new being. In reality, the inhabitants of the house will eventually be forced to leave it; but, even before this unfortunate event, the adolescent Goli knew that one day she would have to be separated from her family and from this house (Ibid. 80).

This closed space and endowed with a lively and animated heart is assimilated to Paradise; this is even better understood if we take into account the importance of the garden for the main character. The inhabitants of all paradises end up being driven out. This paradise-home, however, is a little different from its peers. Because, it also becomes a space that will sooner or later decompose giving birth to something else.

Considering the importance of the house in the life of Taraghi and the perfect order which reigns there under the will of the father (he strongly believes in maintaining order, for example he asks all the members of the family to go down to the yard at a fixed time in the morning so that he can take them to school, otherwise he will leave (Ibid.: 26)), it seems to us that this house is a real cosmos which has a kitchen in its center. With the demolition of the house, everything will be buried under the asphalt surface of the imperial highway (Ibid. 92). But the disappearance of the house-cosmos will have an even more striking consequence: it will begin for Taraghi a period of difficulty: she should go abroad and feel a great homesickness there (she recounts these difficult years in a short story entitled Madame the wolf (Ibid. 140-156)). The death of the house becomes a crucial moment from which the world loses its old form: from the cosmos, it will turn into chaos. Consequently, in other short stories in the collection,

there has been no representation of the house as the central space or the axis around which all the other spatial components of the work revolve.

But as long as the house rests in the work, the space unfolds there with ease: whatever the type (referential or fictitious), the whole plot depends on it. The sensory properties of these spaces and the role they play in remembering the past make them a real character of the news to the point that we could only consider them in their connection with Tehran's urban and domestic space. All this importance materializes in the shape of the world that this space gives even to the setting of the story: the demolition of the domestic space means for Goli the entry into the city, the urban space which was always present in his life but which, this time, swallows it cruelly while strengthening his personality.

It would therefore not be in vain to say that *The Dispersed Memories* is a fine example of the spat novel.

Keywords— Persian literature, Westphalian geocriticism, referential space, fictional space, polysensoriality, stratigraphy, the form of the novelistic world.

SELECTED REFERENCES

- [1] Haji Hassan Arezi, Ghazaleh; Karimian, Farzaneh, "A Geocritical Study of the Carpet Maze in Charhouz the Seer." *Plume*, Volume 16, edition 31, Summer And Autumn 2020, page 105-136.
- [2] Lévy, Clément, *The representation of geographical space in four postmodernist fictions by Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon and Christoph Ransmayr*. Limoges: PULIM, 2008.
- [3] Lotman, Youri, *The Semiosphere* (1966) translated in French from Russian by Anka Ledenko. Limoges: PULIM, coll. "New semiotic acts", 1999.
- [4] Mitterand, Henri, "The Roman and its "territories". The space of private life in *Germinal*". *Review of Literary History of France*, 85th Year, No. 3, Zola, May – Jun 1985.
- [5] Westphal, Bertrand, *Geocriticism, reality, fiction, space*. Paris: Editions de Minuit, 2007.
- [6], *The plausible world*. Lonrai: Editions de Minuit, Coll. Paradox, 2011.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 رتال جامع علوم انسانی



نقدی جغرافیایی بر فضای داستانی در «خاطره‌های پراکنده»*

غزاله حاجی حسن عارضی، *دانیال باسنج

چکیده — مفهوم فضا بیش از پیش از در آثار ادبی معاصر اهمیت یافته است. در رویدادی مشابه، شاهد ظهور داستان های فارسی‌زبانی هستیم که در آنها، فضا نه تنها پس‌زمینه رخدادها، که بخشی جدایی‌ناپذیر از اثر گشته است. خاطره‌های پراکنده گلی ترقی، نویسنده سرشناس ایرانی، مثال خوبی از این دست آثار است. جای جای این مجموعه داستان کوتاه پر است از نام فضاهای شهری تهران. افزون بر این، خانه پدری قهرمان داستان نیز در آن حضوری بسیار پر رنگ دارد. بازنمایی‌های فضایی، طیفی متنوع از فضاهای ارجاعی و تخیلی را دربر می‌گیرند. چهار داستان کوتاه از مجموعه خاطره‌های پراکنده تهران دوران کودکی و نوجوانی راوی داستان را روایت می‌کنند: «اتوبوس شمیران»، «دوست کوچک»، «خانه مادر بزرگ» و «پدر». تهران وجه مشترک این داستان هاست و همین امر معیار ما برای انتخاب آنها و پژوهش بر تهران بازنمایی شده در آن ها بود. در پژوهش حاضر، فضاهای شهری و خانگی خاطره‌های پراکنده را مورد واکاوی قرار داده‌ایم تا بدین پرسش پاسخ گوییم: از برهم‌کنش این فضاها، جهان داستانی اثر چه شکلی به خود می‌گیرد؟ در پی یافتن پاسخ این پرسش، از نقد جغرافیایی بر تران و استفال به عنوان رویکرد ادبی غالب بهره جست‌ه‌ایم. در نتیجه پژوهش حاضر خواهیم دید که عنصر فضا در اثر گلی ترقی نقشی کلیدی در پیشبرد رویدادهای داستانی دارد؛ در واقع شکلی که جهان داستانی در این اثر به خود می‌گیرد سرنوشت راوی و خود اثر را تعیین می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کلمات کلیدی — ادبیات فارسی، نقد جغرافیایی و استفال، فضای ارجاعی - فضای تخیلی، چندحسی و لایه‌نگاری، شکل جهان داستانی.

I. INTRODUCTION

La théorie de la relativité restreinte d'Einstein, la nécessité de reconstruire les ravages laissés par la Seconde Guerre mondiale (Westphal, *Géocritique* 22-23), la révolution postmoderne de la fin du XX^e siècle, les progrès technologiques facilitant le va-et-vient intercontinental et le tourisme grandissant qui en résultent, tout cela contribue à la réhabilitation de la notion de l'espace qui est désormais à l'ordre du jour : « Le temps s'est fait progressivement espace, espace s'est fait littérature » (Grassin II). Ainsi, on est de plus en plus témoin de l'apparition de romans où l'espace représenté dépasse son état de simple cadre du déroulement de l'intrigue. Les romans deviennent plus que jamais urbains. Ce phénomène touche peu ou prou une grande partie des productions littéraires mondiales dont la littérature persane et persanophone.

Goli Taraghi est sans doute l'une des écrivaines les plus connues de la littérature persane. *Les Souvenirs Dispersés*, ouvrage autobiographique, est un recueil de nouvelles où l'écrivaine iranienne relate les années de son enfance et adolescence à Téhéran. Une simple lecture de l'ouvrage révèle le grand rôle qu'y joue l'espace de Téhéran. L'œuvre abonde en référents urbains téhéranais. En outre, la maison familiale de la protagoniste y a une présence imposante. Les représentations varient des espaces purement référentiels jusqu'aux lieux de fiction. Dans les quatre premières nouvelles du recueil apparaît un même chronotope : celui de Téhéran des années d'enfance et d'adolescence de la narratrice. Ces nouvelles sont tour à tour intitulées : «Le Bus de Shemiran», «L'Amie petite», «La Maison de grand-mère» et «Le Père». Le fait qu'elles appartiennent toutes à un même cadre spatio-temporel, nous a semblé être un bon critère de choix de notre corpus de recherche.

Vu la récurrence des espaces urbains et domestiques dans cet ouvrage, nous croyons que la manière dont ils interviennent au cours du récit est sans doute révélatrice de sens. Mais quel rôle jouent-ils dans le récit ? Quelle est la part de ces espaces dans la constitution du monde de fiction de cet ouvrage ? Et quelle forme pourrait le mieux rendre compte de l'univers de Taraghi dans ce recueil ? Pour répondre à ces questions, après un survol théorique sur les présupposés de la géocritique de Bertrand Westphal et ses principes théoriques, nous nous proposons d'étudier les modalités représentationnelles des espaces des *Souvenirs dispersés*.

Il est à noter que l'œuvre de Goli Taraghi en général et *Les Souvenirs dispersés* en particulier ont fait l'objet d'un grand nombre de recherches littéraires et d'articles scientifiques durant ces dernières années, mais la plupart de ces travaux se sont surtout intéressés aux aspects plutôt autobiographiques de leurs objets. Nous pouvons citer à titre d'exemple : «Nostalgie, temps et espace dans *La maison de Shemiran* de Goli Taraghi», (Daneshvar, E.) et « La littérature des écrivains et poètes iraniens immigrés en France et en Allemagne, Naissance d'une écriture du hors-lieu», (Salami, Shahnaz). Or, notre objectif de recherche est de porter un regard analytique sur l'espace romanesque de cet ouvrage à l'aide de la géocritique westphalienne. Pour ce faire, nous nous penchons dans un premier temps sur les espaces référentiels (urbains ou domestiques) des nouvelles. En deuxième lieu, une étude sur les représentations fictives s'avère, à nos yeux, indispensable. En troisième lieu, nous examinerons la polysensorialité spatiale puis la stratification du temps dans l'espace.

II. LA GÉOCRITIQUE DE BERTRAND WESTPHAL

Cette nouvelle approche proposée pour la lecture des ouvrages littéraires et artistiques s'intéresse aux mondes possibles produit par l'imagination littéraire et artistique et essaie d'en dresser la carte.

Les trois présupposés théoriques de la géocritique westphalienne sont la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité.

Pour former la base théorique de son approche, Westphal distingue l'espace lisse de l'espace strié. (Westphal, *La Géocritique* 68-92). Pour ce faire, il a puisé sa réflexion dans l'œuvre de Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Mille Plateaux*). Selon eux, le lisse, c'est l'espace du nomade dont le trajet «n'a pas la fonction du chemin sédentaire». Au contraire, l'espace lisse est un espace «ouvert, indéfini, non communiquant» (Deleuze 472). L'espace lisse est hétérogène. Il n'est pas encore marqué par les stries, «les murs, les clôtures, les chemins entre les clôtures» (*Ibid.*). Dans ce type d'espace, les traits ne subsistent pas pour longtemps et s'effacent tout facilement. Or, l'espace strié, par les striages que l'on y a exercés, est devenu homogène. Il est gouverné par l'Etat.

Westphal oppose aussi le centre à la périphérie urbaine exposée principalement par Lotman (*La Sémiosphère*). L'espace de la sémiosphère se répartit en deux échelles : l'une définit un intérieur mais ayant certes une limite, a besoin d'une frontière. La fonction de la frontière dans les sémiosphères est bien de filtrer ce qui vient du dehors : «L'un des premiers mécanismes de l'individualisation sémiotique est celui de la frontière, et la frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne. Cet espace est «le nôtre», «le mien», il est «cultivé», «sain», «harmoniquement organisé», etc. Par contraste avec «leur espace», qui est «hostile», «dangereux», «chaotique» » (Lotman 21). De cet air territorial, naît l'opposition entre le centre et la périphérie. Cet aspect se voit avant tout dans des constructions domestiques : le centre de la maison en est le cœur affectif ; à quoi s'oppose le grenier ou la cave, des zones frontalières. Si l'on considère le centre comme un espace purement domestique, tout ce qui ne l'est pas, se trouve en périphérie. Par extension, on pourrait se glisser vers l'extérieur et voir la même opposition. Tout s'accumule au centre : les bâtiments culturels et administratifs, etc. (Lotman 35). La périphérie urbaine, voire la banlieue est réservée aux inférieurs. Ce système spatial de la sémiosphère a entraîné un système vertical des valeurs : tous ceux qui se trouvent dans les espaces non-maison sont dévalorisés: les toxicomanes, les sans-abris, etc. Donc, le centre et la périphérie peuvent tout aussi bien désigner les sphères culturelles et pas forcément physiques et géographiques. Selon Lotman, cette opposition est à l'image du cosmos où la Terre occupait jadis une place centrale. De nos jours bien qu'il ne soit plus rien resté de cette illusion, le centre et la périphérie sont encore chargés de pleins de connotations.

Westphal s'est aussi aidé de la théorie du rhizome de Deleuze et Guattari. Il s'agit du rhizome qui est un système où prime la multiplicité (Deleuze ; Guattari 23). L'une des caractéristiques que Deleuze et Guattari y reconnaissent est celle «de la rupture assignifiante». Elle est «contre les coupures trop assignifiantes qui séparent les structures ou qui en traversent une» (*Ibid.* : 16). La rupture assignifiante est en relation avec la ligne de fuite qui définit les rhizomes Elle favorise leurs connexions à d'autres multiplicités. Les auteurs appellent aussi cette ligne celle de la déterritorialisation (*Ibid.*). Pour qu'une multiplicité puisse avoir des dimensions supplémentaires à elle, il faut qu'elle s'aplatisse en harmonie avec d'autres multiplicités, sur un même plan de consistance. Par extension, si l'on considère le territoire spatial comme une multiplicité, il est aussi sujet à cette déterritorialisation qui l'ébranle d'une manière permanente. Il n'est selon Westphal ni univoque ni stable (Westphal, *Géocritique* 89). Comme Deleuze et Guattari, Westphal préfère même à cause de ce changement constant la notion de la territorialité à celle du territoire : «Dès lors, le territoire s'occulte au profit d'une territorialité évolutive, toute tentative de délimitation étant vouée à l'éphémère» (*Ibid.* 89) A la déterritorialisation succéderait une reterritorialisation. La rencontre avec l'Autre par exemple fait que le Moi se fasse un calque de lui et qu'il se

déterritorialise, mais l'Autre se redéterritorialise sur cette image, tout en se déterritorialisant et en reterritorisant le Moi.

Le principe des rhizomes fournit à Westphal un autre fondement théorique de la géocritique. Il y a dans un rhizome des coupures qui se font par les lignes segmentaires qui territorialisent les rhizomes et les stratifient. Les strates essaient de retenir tout ce qu'elles peuvent (*Ibid.* 54) et sont un agent de territorialisation. Mais au fond, selon la logique rhizomatique, les strates sont en train de se déstratifier, de se déterritorialiser. Westphal interprète cette déstratification comme la relation dynamique entre les strates : « Dans une logique de transgressivité ou de déterritorialisation, les strates entretiennent entre elles des relations dynamiques, qui les transforment en autant d'états intermédiaires, dont la variabilité n'est que par le seuil d'identité ou le degré de tolérance du système à l'égard de la dérivation » (*Ibid.* 225). De plus, en étendant cette théorie vers les couches temporelles et spatiales, il définit un autre élément de base de la géocritique, voire l'aspect stratigraphique que nous allons expliquer plus en détail.

En plus, la géocritique est une approche géocentrée, et non pas égocentrée. Le caractère géocentré de la géocritique relève de la place que le référent géographique occupe chez Westphal. Face aux approches égocentrées, il défend ainsi la question de la référentialité abordée largement dans son approche : « En littérature comme dans les autres arts mimétiques, la quasi-totalité des études de l'espace tendent à cloisonner la représentation dans un champ dont réel *in se* est évacué. En règle générale, soit ne (se) pose pas la question du référent, soit on l'aborde pour mieux l'écarter. [...] Un rééquilibrage du monde et de la littérature peut même conduire à une inversion de tendance [...]: c'est que la représentation fictionnelle de l'espace est susceptible d'exercer une manière d'emprise sur le réel affaibli de l'ère postmoderne » (Westphal, *La Géocritique* 184). Westphal examine également la relation qu'un lieu de fiction peut entretenir avec le monde réel : Pour cela, il présente trois niveaux de conformité : *Consensus homotopique*, *Brouillage hétérotopique*, *Excursus utopique* (*Ibid.* 169-182). Selon lui, lorsque le lien entre les deux espaces est apparent, il s'agit d'un « consensus homotopique » où nous avons affaire à un référent géographique qui a certes des traits caractéristiques propres à lui, mais auxquels s'ajoutent « les propriétés virtuelles » (*Ibid.* 170). Ces attributs ne contredisent pas la réalité.

Dans un brouillage hétérotopique la relation entre le lieu de référence et sa représentation atteint son plus bas degré. (*Ibid.* 173). Comme l'affirme Westphal, le monde de fiction fait preuve, par cette technique, de son autonomie relative par rapport au monde de référent (*Ibid.*) Quant aux modalités de ce brouillage, Westphal s'inspire largement des travaux de Brian McHale (*Ibid.*) et présente tour à tour, « la juxtaposition », « l'interpolation », « la surimpression » et « l'attribution erronée ». La juxtaposition consiste à relier incongrûment les espaces. Par exemple suggérer que pour passer d'Iran en Turquie, il faudrait traverser les Etats-Unis, en est un cas. Dans l'interpolation, il s'agit de l'insertion : celui d'un espace sans référent géographique et inconnu, dans un espace référencé et familier. Par exemple dans *Le Rivage des Syrtes*. Plus d'un critique a situé le cadre du roman dans l'actuelle Libye. Pourtant, on n'est jamais arrivés à un accord sur le lieu que représente *Farghestan* (*Ibid.* 175). On parle de la surimpression lorsqu'on assiste à une contiguïté de deux lieux de référence, distants dans la réalité extérieure : représenter par exemple le Taj Mahal à côté du Grand Canyon pourrait en être un cas. Et finalement dans une « attribution erronée », on attribue au lieu des caractéristiques dont il est totalement dépourvu. Représenter par exemple une ville en bord de mer, comme ce que fait Shakespeare dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*: la ville qu'il dessine est portuaire, or son référent ne l'est pas (*Ibid.* 173). La dernière sous-partie de l'hétérotopie touche le temps. Westphal l'appelle « l'achronie ». Dans ce cas, le

temps a été donc tellement manipulé que ses repères se sont brouillés. Comme ce qui est arrivé chez Gracq dans *Le Rivage des Syrtes*, où l'on voit coexister l'Empire Romain, le Moyen Âge, l'an mille et le XX^e siècle (*Ibid.* 179).

La troisième catégorie est nommée «l'exkursus utopique», où l'on entre plus précisément dans le domaine des espaces fictionnels, qui contrairement à l'homotopie et à l'hétérotopie, n'ont aucun équivalent extérieur dans le monde réel. S'inspirant de l'ouvrage d'Eco (Umberto Eco, 1985) sur les répartitions de l'utopie (Westphal, *La Géocritique* 180-181).

L'autre caractère de la géocritique westphalienne c'est la polysensorialité. Selon Westphal, les sens fournissent à l'individu des informations nécessaires pour s'orienter dans l'espace (*Ibid.* 216). C'est pourquoi retracer le paysage sensoriel que parcourt le personnage dans un espace géographique mêlé à la fiction, constituerait un autre but de la géocritique. En puisant dans l'expérience qu'éprouve le personnage du monde sensible de fiction, le critique pourrait analyser le plus de qualités représentationnelles de cet espace. Pour effectuer la carte d'«une géographie sensorielle» (*Ibid.* 215), deux démarches sont envisageables : soit on se concentre sur un même sens qui domine dans un paysage artistique. Par exemple faire une étude sur le paysage olfactif, visuel, auditif, haptique ou même gustatif dans un espace de fiction. Soit on s'intéresse à une étude holistique, mettant plutôt en valeur une combinaison de sens. Ce que Paul Rodaway reformule ainsi : La coopération entre les sens qui prend une tournure synesthésique, «la hiérarchie entre les sens, les séquences sensorielles, qui au sein d'une même culture, varient avec l'âge (toucher-ouïe-vue pour un enfant; vue-ouïe-toucher pour un adolescent) ou, d'une culture à l'autre, en raison des différences dans la perception de l'environnement, les seuils sensoriels, qui sont définis par des niveaux de stimulation, la réciprocité entre le sujet et l'environnement sensoriel» (*Ibid.* 217). Dans une «synesthésie de sens», il s'agit d'une attribution inaccoutumée des sens à des choses, qui par principe ne devraient pas les produire. De surcroît, étant donné que le temps aussi se voit engagé dans la perception spatiale, une étude sensorielle pourrait englober tout aussi bien le temps. (*Ibid.* 219).

La théorie des strates inspire Westphal dans la formulation du caractère stratigraphique de sa géocritique. Il constate que ce que l'on voit comme présent urbain, n'est que l'accumulation des instants passés qui se sont cristallisés dans l'état actuel de la ville. C'est donc un sédiment du temps que l'espace est chargé de représenter (*Ibid.* 224). Cet espace n'est plus l'un dans l'instant. Il n'est pas synchrone avec lui-même mais entre dans une relation diachronique avec chacun de ces moments qui ont assisté à son existence. C'est pour cette même raison que la géocritique ne se contente pas seulement d'une étude synchronique de l'espace mais elle essaiera de rendre compte de l'hétérogénéité du présent spatial, fait de rythmes asynchrones (*Ibid.* 226). Le texte de fiction a, selon Westphal, ceci de bon de servir d'un moyen pour sortir les différentes strates spatiales qui risquent de s'oublier.

III. *LES SOUVENIRS DISPERSÉS DE GOLI TARAGHI*

Les référents urbains téhéranais jouent un grand rôle dans l'enfance de Goli. L'auteure n'hésite pas à localiser le cadre de ses souvenirs. L'intérêt qu'elle a pour son entourage référentiel est évident dès les premières pages de la première nouvelle («Le Bus de Shemiran»¹) où la chaîne montagneuse couverte de neige obsède l'héroïne qui vit en ce moment en exil : «Je pense aux hivers de Téhéran, aux hautes montagnes blanches d'Alborz sous un ciel couleur d'azur, et aux arbres nus de notre jardin, plongés dans le rêve du retour des oiseaux migrants²» (Taraghi 2). La narratrice cite quelques autres quartiers en passant : « Les après-midi, nous faisons ensemble du

vélo et tout le quartier de Mahmoudieh est à nous. Sur ces collines en hiver, le Shah et la Reine Soraya font du ski et nous regardons de loin³» (*Ibid.* 26), ou encore le carrefour A Sheik Hadi⁴ (*Ibid.*) et le lycée Anoushirvan Dadgar⁵ (*Ibid.* 47). Il y a aussi une maison de couture que fréquente la mère de la protagoniste. Elle se trouve à la rue Ghavamosaltaneh⁶ (*Ibid.* 59).

En effet, l'isolement relatif où vit le personnage principal avec sa famille, ne l'empêche pas de sortir avec son amie. Dans la deuxième nouvelle («L'Amie petite»), la narratrice se met à visiter les vieux quartiers du centre-ville : « On se rend à la rue Eslamboul. Des pâtisseries, nous piquons des figues sèches et des bonbons de gomme et nous nous enfuyons. D'ordinaire, on passe des films russes au cinéma Sétareh où vont mon amie petite et sa sœur⁷» (*Ibid.* 29). Pour Goli au seuil de l'adolescence, le quartier signifie ses magasins de gourmandise. Une autre scène de la même rue a été bien décrite ; cette fois-ci la narratrice sort avec sa famille. Elle relate assez en détail les espaces publics qu'elle a visités. Il s'agit d'un passage assez long. Nous n'en retenons que l'essentiel :

« Il y a beaucoup de monde dans la rue Eslamboul. [...] les marchands ambulants et les mendiants aveugles et chauves nous barrent le chemin. Ils nous relancent malgré les cris de protestation de ma mère et les gros mots qu'elle leur adresse. [...] J'adore la rue Elamboul, l'odeur du poisson, du café des graines grillées, du parfum et de la poudre européenne; je me grise à les sentir. Je sens que j'ai grandi et que tous les hommes d'Eslamboul sont amoureux de moi, [...] que je pourrais [...] aller voir cent fois «Le Bal des sirènes⁸». [...] Au début de l'allée Mehran, il y a une boutonnerie. [...] Après, nous nous rendons à la boutique Pirayesh. La plus grande à Téhéran. Dans la vitrine, il y a une grande statue d'une femme en robe de soirée[...] Quelques hommes, [...] se sont arrêtés devant la vitrine. [...] A songer à l'avenir et au plaisir de devenir adulte, mon cœur bat à la chamade et mon ventre se met à gargouiller. [...] On achète ma robe de la boutique Nonahalan. [...] Le magasin de chaussures de Bata vient de s'ouvrir⁹» (*Ibid.* 60-63).

Ce passage résume les éléments constitutifs de l'espace urbain et social d'un quartier commercial. L'autre passage représentant la même rue était marqué par une forte brièveté. Il semble qu'à chaque fois que la narratrice se remémore une scène du passé, la décrit plus minutieusement quand elle est en compagnie de sa famille lors de cette visite. Dans l'évocation des souvenirs, la présence apaisante de la famille est plus importante que l'attrait de l'espace visité. Ainsi, la protagoniste se sentirait plus en sécurité et les détails spatiaux s'enregistrent le mieux dans sa mémoire. Ces détails ne sont pas seulement visuels, mais peuvent relever des autres sens, ce qui facilite le procédé de leur évocation. Les années passant, il est fort possible que les aspects visuels de la ville changent ; mais les mêmes odeurs ou bruits peuvent se reproduire dans tout autre espace et ainsi ils aident Goli dans cette évocation d'espaces urbains ou domestiques. La maison de Goli, c'est sa vraie demeure et ce n'est pas par hasard qu'une grande partie des représentations spatiales la concerne.

L'ESPACE INSULAIRE DE LA MAISON FAMILIALE — Pour un enfant de dix ans vivant dans un endroit assez éloigné de la ville, la maison devient un vrai refuge. Le lieu est bien référencié: les collines d'Elahieh : «Nous immigrons à Shemiran ; les collines d'Elahieh, Amanieh, le désert. Etonnés et méfiants, les gens se chuchotent à l'oreille l'un à l'autre, disant que mon père est fou. Shemiran, au pied de la montagne est à l'autre bout du monde¹⁰» (*Ibid.* 76). Le cadre de la maison présente de fortes analogies avec un lieu sauvage : au moment où la famille arrive à ce quartier, les marques propres à une ville sont rares: «Nous vivons derrière les collines, entourés de terrains vagues. Il n'y a aucune maison autour de nous. Certaines nuits nous entendons les jappements de

chacal ; ma mère en a peur. [...] J'aime la maison au milieu du désert¹¹» (*Ibid.* 5). Aux yeux de l'enfant, l'emplacement de cette maison n'a presque rien d'urbain. Pour aller à l'école qui se trouve en ville, la petite Goli doit mettre plus d'une heure. (*Ibid.* 26). On a donc du mal à considérer ce cadre comme urbain. L'état désertique du quartier qui laisse les animaux sortir pendant la nuit, n'est pas sans rappeler l'espace lisse. Comme on lit par la suite, la maison se trouve justement dans la ville, la narratrice parle même des rues environnantes, surtout de l'avenue Pahlavi¹² mais aussi du bus éponyme de Shemiran qui s'arrête près de chez Goli. Mais il semble que le quartier ne soit pas encore strié et devenu un quartier sécurisé de la ville, c'est pour cela que les gens hésitent à y choisir leur résidence. Cette maison prend donc ses distances avec une maison typique en ville.

LE JARDIN PERSONNIFIÉ : L'AGENT DE L'ESPACE DE FICTION — La maison familiale de Taraghi contient toujours une grande charge fictive. Pendant la nuit, elle lui présente son autre face : « J'aime le silence vivant de la nuit. J'entends les battements de cœur des fruits mûrs et les souffles légers des bourgeons qui viennent de germer¹³» (*Ibid.* 16). Il semble que cette maison soit en relation très intime avec les éléments spatiaux qui l'ont entourée. L'espace de la nuit amène l'enfant à se lever la tête et à contempler le ciel : « Je compte les étoiles avant de dormir et regarde les nuages qui ont des formes humaines. L'un d'entre eux ressemble à Aziz Aqâ. Il m'appelle de là, et me fait des grimaces¹⁴» (*Ibid.*). L'espace du ciel de Téhéran est le complément de ce qu'elle a déjà vu pendant la journée mais aussi ce dont elle rêve.

Parmi les espaces domestiques, le jardin est le privilégié de la narratrice. Étant un vrai espace de jeu pour l'enfant, il lui tient place des amis qu'elle pourrait avoir. La petite Goli connaît une âme pour l'espace du jardin et prend parfois ses éléments pour de vraies personnes. A plusieurs reprises, la protagoniste y fait allusion : « Je n'ai pas peur de ses ombres noires qui sont semblables à des hommes méchants¹⁵» (*Ibid.* 6). Elle peut même nouer des liens d'amitié avec eux : « Les peupliers sont mes compagnons de jeu. Chacun d'eux a un nom et les plus grands sont garçons. Je leur raconte tout ce que j'ai fait. [...] Certains d'entre eux sont imbéciles et bâillent. Certains d'autres sont jaloux et méchants. Ils n'entendent pas. J'embrasse ceux qui sont amis avec moi. [...] Je frappe ceux qui ont médité de moi¹⁶» (*Ibid.*). Goli attribue aux arbres du jardin tous les traits de caractère possibles de ses amis.

L'espace domestique, quoi que bizarre, l'intéresse beaucoup, au point que les éléments de ce jardin, vivants ou non, deviennent les plus proches d'elle, même plus proches que sa mère. C'est à eux qu'elle livre des confidences et c'est encore eux qui la connaissent le plus. Ainsi, l'espace du jardin dépasse son simple état du cadre de vie de l'héroïne. Une nuit, où elle va au jardin, l'air pensif, elle a l'impression que cet espace peut même prédire ce qu'elle a l'intention de faire : « Les arbres me regardent de travers. Ils sont grands et noirs et leurs branches sont semblables aux doigts des magiciens. Ils remuent. [...] et se chuchotent à l'oreille l'un à l'autre. Je m'arrête devant la piscine. [...] la statue de la sirène, au bord de la piscine, me regarde. Ils savent tous que j'ai envie de mourir¹⁷» (*Ibid.* 39).

LA MAISON DE GOLI, UNE STRATE DANS SA MÉMOIRE — Une fois démolie, la maison de Goli prendra de plus en plus de tournures fictives : d'ores et déjà, il n'existe que dans la mémoire de ses anciens habitants et entrera ainsi au domaine du rêve.

« Arrive le jour de la démolition. Peut-être que je rêve. Peut-être, le jardin vert de Shemiran, n'était-il qu'un rêve doux et que nous nous en sommes réveillés. Ce que nous croyions en acier et avec des piliers éternels, s'effondre par un moindre choc. Une brume épaisse avale comme un souffle de monstre, les jardins colorés et le gazon frais ; et la maison de

Shemiran, [...], disparaît petit à petit comme une image dans le rêve et la sirène avec sa boule en verre sur la tête s'oublie sous des amas de briques, de pierres et de terre¹⁸» (Ibid. 93).

La façon dont cette maison est mise en ruine et la poussière qui s'en élève brouillent la vue et créent un espace de rêve. Du reste, même après la démolition du domaine familial, ce dernier continue d'exister pour la narratrice. Une existence qui n'est que fictive mais aussi bien importante que l'espace réel : «Je suis à côté de l'ancienne autoroute – là où il y avait la maison de Shemiran – celle qui est maintenant une route plate et dont les gens inconnus, voitures, chariots et ânes traversent les pièces, passent par-dessus les arbres du jardin, la cuisine lumineuse, la sirène et les souvenirs¹⁹» (Ibid. 95).

Nous assistons, dans ce passage, à la métamorphose de la maison de Shemiran. Elle est devenue d'ores et déjà du vrai tissu urbain. Une autoroute, un espace public où tout le monde a le droit d'entrer. Et pourtant, pour le personnage principal sous la surface extérieure et apparente de l'autoroute, cette maison est encore vivante. Elle est pareille à une strate spatiale. C'est vrai qu'elle appartient à une couche du temps déjà passé, mais la narratrice se sent encore capable de la voir. C'est pourquoi elle voit en des passants, des intrus qui ont envahi son territoire. Ils ont osé entrer dans un espace privé. Tous les composants stratigraphiques et territoriaux de l'espace dans ce passage sont dus à une même hypothèse : pour l'auteure, cet espace existe autant que celui de l'autoroute.

L'OMNIPRÉSENCE DES LIEUX DE FICTION— La fictionalisation de l'espace de référent contamine d'autres lieux encore. On pourrait parler du bus que prend tous les jours la protagoniste. Bien qu'existant dans le monde réel, il va devenir un objet de rêve : «Tous les après-midi, à 4 heures, je pense toujours à la sortie de l'école, au bus qui vient de loin et qui, à l'instar d'un songe à moitié oublié, disparaît, dans un halo blanc avant de m'atteindre » (Ibid. 18). C'est le cas également de l'école Firouzkouhi, qui, une fois déserte, devient un vrai espace fictif :

«Nous prenons étrangement du plaisir à rester seules dans les salles vides, comme si nous sommes entrées dans un lieu inconnu et effrayant, dans un rêve doux, ou une fièvre agréable, pleine de couleurs vives, de formes inconnues et d'incidents soudains. Après les cours, l'école devient un lieu autre ; les couloirs semblent plus longs et les escaliers plus sinueux, pleins d'ombres étranges et de murmures angoissants. Le silence des pièces nous fait penser aux mauvais actes. Les couleurs des pupitres et chaises changent. Les arbres de la cour deviennent plus hauts. Des placards sombres, on sent une étrange odeur²⁰» (Ibid. 28).

Ce qui distingue cette visite à l'école des autres fois, c'est l'état vide de cet espace public. Il s'agit d'une visite inhabituelle où l'écolière a plus de temps à se livrer à des visions imaginaires, ce dont elle n'a pas l'occasion pendant la journée et cela à cause du rôle qu'on attribue à une élève. Car, selon un principe inédit, l'école est un lieu d'apprentissage des cours et celui d'une bonne conduite sociale. Flâner dans les couloirs et salles vides n'a rien à voir avec cette norme. Mais dans l'absence de toute supervision, elle trouve l'autre face de l'école et pourra prêter attention à l'espace en tant que tel, et non pas comme un contenant d'un milieu humain. Ainsi, elle pourra à son gré remplir ce lieu d'êtres imaginaires, des bruits, odeurs et scènes fictifs. Ce faisant, elle crée au cœur d'un espace référentiel, un milieu qui n'existe que dans sa tête. Nous pourrions dans ce cas parler d'une interpolation.

La question des espaces fictifs pourra aussi se poser au sujet des rêves que la narratrice fait à Téhéran. La même nuit où meurt l'enseignant d'anglais, elle le voit en rêve : « Il est pieds nus et

marche dans la neige, il est content, et fait du toboggan. Bibi Djan et mon père sont aussi là, pieds nus eux-aussi. Ils n'ont pas froid. A perte de vue, c'est le désert blanc autour d'eux. Où sont-ils ²¹» (*Ibid.* 87). La narratrice ignore le lieu où se trouvent les membres de sa famille. Tout ce qu'elle sait, c'est que la plupart sont mortes. Puisqu'il est impossible qu'une personne défunte existe dans le monde sensible, il s'agirait donc d'un excursus utopique. De l'autre côté, la narratrice voit son père parmi les morts. L'impossibilité de cette coexistence et le fait qu'il soit content est pour Goli un mauvais présage²² : «C'est un mauvais rêve. Celui des êtres disparus. Le père, qu'est-ce qu'il fait là-bas ?» (*Ibid.*). Toute interprétation que la fille fait de ce rêve dépend de l'état impossible et utopique d'un tel espace dans le monde référentiel.

Les espaces fictifs dans *Les Souvenirs Dispersés* constituent une part incontournable de la l'enfance de Goli. Ils lui remplissent des lacunes qu'elle ressent dans sa vie ou deviennent une copie déformée de la réalité qu'elle a déjà vue pendant la journée : un monde parallèle au monde réel. Mais mis à part ces émergences des lieux imaginaires, le roman garde fermement ses liens avec les référents spatiaux. Le titre de la première nouvelle est tiré d'un quartier de Téhéran pour les autres histoires aussi, il y a toujours cette dominance référentielle ; au point que l'espace de Téhéran devient leur vrai sujet et même un personnage du roman.

L'espace représenté remplit d'autres charges que l'on peut élucider grâce à la géocritique :

L'ÉTUDE POLYSENSORIELLE — Si la protagoniste adore sa maison, c'est bien grâce à la communauté familiale qui s'y forme. Cet espace tribal devient plus remarquable pendant les nuits d'hivers où les invités n'ont qu'à rester pour longtemps. Leur présence donne suite à des paysages sensoriels: «J'adorais les pièces animées et les couvertures étendues sur le tapis, les unes à côté des autres et les tables où abondaient les nourritures de toute sorte : des carafes de sirop, des bols remplis de graines de grenade, des plats de sholezard, pistaches, sohan, nougats d'Ispahan et du délicieux Baklava que faisait ma mère²³» (*Ibid.* 4). C'est certes la présence des invités qui amène la mère à préparer tant d'aliments qui provoquent chez la petite fille de fortes sensations gustatives. En plus, les invités ramènent une suite d'odeurs, de bruits et de voix dont se délecte la protagoniste :

« Quel délice quand s'élevaient aux coins de la maison, des milliers d'odeurs enivrantes qui se répandaient dans les couloirs. Celle du tabac du narghilé de la grand-mère, celle qui émanait des infusions de Bibi Djan, le parfum du safran avec de la cannelle, du cumin, de l'eau de rose et des oignons frits sur le riz chaud et l'arôme du kebab à moitié cramé sur le charbon embrasé. Qu'est-ce que j'aimais m'endormir par les murmures des grandes personnes et leurs rires en cachette qui venaient des pièces voisines ! J'écoutais les douces résonnances du tar de mon oncle cadet, mais aussi les chuchotements de la tante Azar et les clic-clac des chaussons de ma mère. Je m'endormais. [...] ... La cuisine est pleine de bruits de casseroles²⁴» (*Ibid.* 4).

La narratrice, attendant que le sommeil la gagne, sent des odeurs et entend des bruits. Elle conçoit le paysage avec tous ses sens sauf la vue. Mais cela ne diminue en rien la jouissance qu'elle en tire. Cette histoire se répète lors de son réveil. Avant d'ouvrir les yeux, elle sent l'odeur de sa mère : « une main fraîche et parfumée qui sent la poudre et la crème me caresse le front. [...] Je reconnais la douceur de mes draps et couvertures propres et je sais que je suis dans mon lit²⁵» (*Ibid.* 14-15). Ici outre l'odorat, le toucher est aussi à l'œuvre. L'enfant reconnaît son environnement par les sensations de toute sorte. Par tout ce qu'elle ressent à l'espace familier de

la maison ; elle pourrait facilement deviner d'où et comment ils se produisent. Cela provoque son imagination. Donc, l'absence de la vue est susceptible d'augmenter la charge fictive du récit.

La maison et son atmosphère chaleureuse sont aussi capables d'arracher la narratrice de tout chagrin : « Je rentre à la salle de séjour et mes peurs disparaissent. Dans cette pièce, pas de lieu à s'inquiéter. Les fenêtres sont ouvertes et les rayons du soleil ont avancé jusqu'au bout du tapis, au pied du mur. On a lavé les rideaux et on sent de l'amidon [...]. L'odeur des choses propres et saines²⁶ » (*Ibid.* 65). Cela se caractérise aussi par ses traits sensoriels : visuels d'abord mais aussi olfactifs. Ce sont surtout ces effets qui emplissent la protagoniste d'une grande joie et la rendent pleine d'espoir. Les manifestations extérieures de la propreté, signe de la santé, la contaminent pour qu'elle se sente aussi en bonne santé mentale.

Pour la narratrice, le rôle de l'espace domestique dans le réveil de ses sens est tellement grand que la destruction de cet espace lui signifie l'effacement de tout: « La cuisine de Hassan Aqâ se transforme comme une boule fine en des milliers de particules tournantes dans l'espace. Avec cette cuisine, s'éloignent de notre vie - de ma vie – comme des lignes fuyantes, toutes les douces odeurs de mon enfance, tous les vieux goûts agréables et tous les dons du passé.²⁷ » (*Ibid.* 93). Ainsi, les sensations rejoignent le passé. Elles sont désormais capables d'entrer dans le domaine de la mémoire sensorielle.

Bien qu'à une moindre proportion, d'autres espaces et moments sont porteurs de charges sensorielles. Même les moments se revêtent des marques sensorielles aux yeux de l'héroïne. Dans la troisième nouvelle du recueil, intitulée « La Maison de grand-mère », cela affecte toute la semaine. Goli constate : « Les jours de la semaine ont chacun une forme et une odeur propres à eux. Le samedi est moche [...], le lundi ressemble à M. Heshmatolmamalek [...], au costume gris [...]. Le mardi [...] est vert clair ou jaune citron. Le mercredi [...] sent le délicieux pilaf aux lentilles de Hassan Aqâ. Le jeudi est comme paradis et le vendredi, partout est en brun foncé, même le ciel, les arbres et l'air²⁸ » (*Ibid.* : 48-49). Les effets sensoriels qu'elle attribue aux jours, relèvent de ce qu'elle fait habituellement au cours de ces moments, des gens qu'elle rencontre et des espaces qu'elle fréquente. Dans ce paysage sensoriel, la synesthésie des sens est un facteur important pour intensifier la charge fictionnelle du récit. Cela est surtout évident au sujet du jeudi qu'elle considère comme paradisiaque car à ce moment-là, elle va chez sa grand-mère.

Pendant les fêtes aussi, cette maison devient de plus en plus animée et adorable : « la maison de la grand-mère est pleine du monde. On lave, on cure, on cuisine et on s'entend bien les uns avec les autres. De tous côtés, on sent l'odeur des plats délicieux, celle du jeudi après-midi, des gens heureux et en bonne santé, de bonnes paroles et des tâches faciles à faire²⁹ » (*Ibid.* 63). Pour tout ce qu'il y a dans cet espace, la narratrice reconnaît une odeur. Certaines se rapportent à la sensation olfactive. Mais certaines d'autres n'ont rien à voir avec ce sens : pour la parole par exemple qui appartient au domaine sonore ou pour une tâche qui semble une entité abstraite, la question d'odeur ne se pose pas normalement. C'est alors que les modalités synesthétiques du paysage sensoriel se font le mieux jour. Il nous semble que l'effet pourrait en être d'attirer l'attention du lecteur sur les qualités de l'espace ainsi représenté et le rendre un lieu sans pareil.

Un autre passage plein de manifestations sensorielles est celui que nous avons évoqué de la rue d'Eslamboul. Pour cette enfant, cette rue n'est rien sans les odeurs qui s'y répandent : celle du café, du poisson et des poudres et parfums. Mais ces odeurs sont capables d'éveiller chez Goli un sentiment supplémentaire : Elles la font songer à l'avenir qui l'attend. Le parfum en tant que signe de féminité l'amène à songer au mariage. Pour Goli enfant, au seuil de la puberté, ces odeurs

annoncent sa vie future. Ce qui renforce l'effet de ces odeurs, c'est l'espace humain qui se forme à la rue d'Eslamboul. Dans cette rue, il y a beaucoup d'hommes qui dévisagent les femmes et les sifflent. Ils sont intéressants pour elle, sans doute parce qu'ils lui paraissent nouveaux. À ces scènes visuelles s'ajoutent les odeurs et tout cela constitue le paysage sensoriel que l'auteure offre de l'Eslamboul du début des années 50³⁰. Ce paysage est sans doute holistique : divers sens y sont à l'œuvre. Les différents composants de ce paysage semblent pleinement en harmonie les uns avec les autres. Ils sont probablement tous au service de la production d'un même sens : le quartier d'Eslamboul de cette époque-là et les rues qui y aboutissent, sont destinés aux jeunes et aux affaires amoureuses. Taraghi part des sensations pour arriver à décrire l'air social qui régnait dans cette rue.

Les propos de la narratrice qui suivent la description de la rue attestent notre hypothèse. Elle est inquiète de son avenir: « Je sens que l'avenir n'est pas seulement la rue Eslamboul, qu'il y a aussi des allées étroites, des allées tristes, pleines des oncles accros à l'opium et des Maryams xanom emprisonnées, pleines d'amoureux³¹» (*Ibid.* 65). Pour parler d'autres événements qui constitueraient son avenir, l'auteure se livre encore aux métaphores spatiales. La belle rue d'Eslamboul est l'image du bonheur qu'elle goûterait. Cependant, les allées moins larges, dépourvues des attraits d'une Eslamboul, sont les images spatiales d'un malheur éventuel. De tels passages mettent davantage l'accent sur l'importance dont se revêt dans cet ouvrage l'espace en général et l'espace urbain en particulier.

Les sens jouent un rôle fort important dans l'enfance de la narratrice : pour appréhender le monde, cette enfant a besoin, comme tous les autres, de faire appel à ses sens, le moyen le plus immédiat pour contacter son environnement. Mais l'adolescence s'approchant, de telles scènes sensorielles, se voient de moins en moins. Sans doute à cause de l'apparition d'autres préoccupations dans sa vie (on pourrait parler entre autres de l'attachement de Goli pour son amie qu'elle a développé dans la deuxième nouvelle du recueil intitulé «L'Amie petite». Ses amours de jeunesse l'obsédaient aussi (*Ibid.* 47)). Tout cela est en parfaite correspondance avec la théorie sensorielle de Paul Rodaway. Les paysages sensoriels des *Souvenirs Dispersés* jouissent en outre d'une haute stimulation au niveau des sens. Tout cela fait de cet ouvrage un vrai stimulateur des sensations et dans cette démarche, l'un de ses piliers est sans doute les représentations de l'espace domestique et référentiel. Cette importance qu'accorde une enfant aux sensations spatiales qu'elle vient d'éprouver affecte aussi le temps.

L'ACTUALITÉ SPATIALE — La petite narratrice reste normalement sur la couche extérieure des détails spatiaux. Sans doute parce qu'elle n'a pas encore de souvenirs. Mais la narratrice adulte qui se souvient de ces instants, fait appel à sa mémoire pour pouvoir les relater. Mais elle n'introduit pas ses propres pensées et se résigne à les raconter tel qu'enfant, elle les a vécues. Tout cela donne aux nouvelles de Taraghi une allure plus ou moins immédiate quant aux perceptions spatio-temporelles. Cela n'empêche en rien l'enfant d'essayer de songer aux moments dont elle n'a aucun souvenir et de les inventer à son gré. C'est le cas du ciel qui devient parfois un champ propice où l'imagination de la petite fille pourrait en toute aisance se déployer: « ... de tels nuages que je vois dans le ciel de nuit et que je sais qu'ils sont des hommes d'il y a mille ans. Certains ont une longue barbe et une couronne et sont à cheval, ils passent très vite. Si l'on voit bien, dans la lune il y a un petit enfant assis, qui s'est replié les jambes et s'est mis la tête sur les genoux en pleurant. [...]. Parfois, un dragon apparaît du bout violâtre du ciel et s'enfonce dans la voie lactée....³²» (*Ibid.* 7). La protagoniste voit ces espaces fictifs sous l'impulsion des histoires dont elle entend parler. De tels espaces ne se rapportent à aucun référent précis et on est témoin d'une

impossibilité référentielle voire un espace utopique. De l'autre côté, puisque des figures de différents âges ornent l'espace référentiel du ciel (les hommes d'il y a mille ans et Aziz Aqâ), nous pourrions parler d'une achronie :

Plus temporellement parlant, Goli a peur de la fuite de temps, tout en espérant grandir et arriver à l'âge adulte. Ses effrois se matérialisent dans la grande horloge accrochée au mur de la maison de la grand-mère : «Au bout du couloir, sur le mur, il y a une grande horloge ancienne. Son tic-tac nous suit pièce après pièce. «Cette horloge a cent-cinquante ans et elle vivra après nous aussi», dit ma mère. Je déteste cette vieille horloge tenace et ne comprends pas le sens d'«après nous» et j'en deviens encore plus fâchée³³» (*Ibid.* 50). Bien qu'elle n'ait pas encore une bonne image du passage du temps, il ne lui est pas difficile de l'imaginer. En effet, cet objet domestique et surtout le bruit qu'il produit, sont bien capables de lui matérialiser également la vérité de la mort. C'est pourquoi il lui devient difficile d'entendre cette horloge sonner : «de longues, d'accablantes sonneries³⁴» (*Ibid.* 71). Elle comprend par la suite que pour le reste de sa vie, ce tic-tac ne la lâchera jamais : « On a vendu la maison de la grand-mère et l'horloge murale se trouve désormais chez l'un des oncles, le cadet. Parfois, une nuit blanche, j'entends son tic-tac gênant du fond de mon oreiller et je sais que «cette horloge vivra après nous aussi»³⁵» (*Ibid.* 75). Le tic-tac de cette horloge prend d'ores et déjà une valeur toute symbolique. Plus encore, pour la narratrice, cette horloge se trouve à l'opposé de la rue Eslamboul. Une fois ayant pris refuge dans la chambre de la grand-mère, elle constate : « l'horloge murale est derrière cette pièce. J'essaie de dormir. Je tremble. [...]. La rue Eslamboul est à l'autre bout du monde. La statue à l'européenne, avec sa robe décolletée, se tient debout dans la vitrine de la boutique «Pirayesh». De loin, elle me fait signe ; elle ressemble aux actrices du cinéma, à la mère³⁶» (*Ibid.* 74). L'horloge agent du passé, ressemble donc à une strate temporelle. De surcroît, tout ce que l'horloge suggère de la mort va aussi à l'encontre de ce qui a cours à la rue Eslamboul. Cette rue est pleine de vie et de jeunesse. C'est pourquoi dans ses représentations, on ne voit aucune trace du temps : cette rue est enfermée entièrement dans l'instant présent. C'est pourquoi, excepté cette horloge familiale, la petite Goli ne parle pas d'empreintes spatiales du temps. À tout espace décrit, elle applique une ignorance agréable d'enfant qui n'a pas encore de souvenir sur le passé et ses signes. N'oublions pas que tout ce recueil de Taraghi se propose de relater les histoires du passé. Le passage du temps constitue donc le thème majeur de cet ouvrage nostalgique. Mais une adulte qui porte un regard rétrospectif. Mais quant à la petite Goli, elle n'est pas en mesure de voir les strates : sa vie urbaine vient de commencer.

Les espaces dans ce roman sont aussi de vrais territoires. Le cœur affectif et sensoriel de Goli, c'est l'espace de la maison. Le premier territoire qu'on connaît normalement dans sa vie.

LE TERRITOIRE DOMESTIQUE ET URBAIN— Un incident plus ou moins touchant, c'est la venue d'un enseignant indien à la maison. Tout en lui étonne les habitants de la maison : «M. Ghazni est un mendiant indien ; il ressemble au div : des yeux globuleux et rouges, un teint jaune foncé, un nez de pomme de terre, des narines relevées et des lèvres bleues³⁷» (*Ibid.* 81). Cependant, cet étranger n'a pas l'air d'un envahisseur. Le père l'a introduit à la maison et il cherche la moindre occasion pour fuir et croit : «A l'instar d'un animal pris dans une foule envahisseuse, il regarde le père et la sortie avec sollicitation³⁸» (*Ibid.*). Il est là malgré et ne veut pas que l'espace de sa présence soit visible (*Ibid.* 81). Ce comportement va tout à fait à l'encontre de ce que font les usurpateurs.

Ce n'est pas seulement son apparence qui le distingue des autres personnages. Le lieu où il réside avec sa famille est tout aussi différent. La narratrice a une fois eu l'occasion de le visiter : « Sa maison est à l'autre bout du monde, derrière les ruines de la ville. Il vit au fond d'une cour en pierre pleine d'ordures, de bidons de goudron et de pneus usés, dans une pièce qui était à l'origine un garage ...³⁹ » (*Ibid.* 85-86). Le milieu où il vit, se trouve en banlieue téhéranaise. Cet endroit particulier de la ville semble appartenir aux rejetés de la société. Nous empruntons ici la théorie de Lotman sur le centre et la périphérie. Là, aucune norme établie par la société du centre. Tout y est chaotique. Le garage tient place de la maison et les habitants coexistent avec les déchets, qui par principe devraient être rejetés le plus loin possible de l'espace domestique. Cet aspect affecte certes les habitants : « La lampe du plafond est aussi blafarde qu'une bougie. Les gens sont semblables aux fantômes muets, on dirait qu'on est entrés dans un autre monde, celui des morts et des restes des vieilles ombres⁴⁰ » (*Ibid.*). Tout est là pour suggérer que l'indien vient d'un autre territoire.

LE BUS, UN MINI ESPACE TERRITORIAL— Bien qu'elle appartienne à une famille aisée, Goli doit prendre le bus, sous l'ordre de son père. Mais la mère n'est pas d'accord : « elle sait qu'il existe dans le monde des démons comme Aziz Aqâ. Elle se ronge du souci et n'aime pas que j'aie à l'école en bus. » En comparaison de l'espace familial de la maison, le bus est un milieu autre. L'enfant s'amuse à y entrer. Dès que Aziz Aqâ, le chauffeur met sa veste sur les genoux de l'enfant, elle croit devenir une nouvelle personne. Le nouvel espace humain avec lequel elle entre en contact, la change : « Avec cette veste, je deviens autre. Celle qui n'est pas obligée d'être toujours propre, sage et la meilleure de la classe, [...] de dire bonjour à tous, de s'incliner devant eux et à toutes les réunions, de réciter par cœur le poème qu'elle vient d'apprendre à l'école, mais qu'elle ne sait pas complètement⁴¹ » (*Ibid.* 10).

On pourrait comprendre cette entrée en bus selon la théorie de Deleuze et Guattari. Cette enfant qui agit tout différemment à la maison, entre chaque jour dans ce nouveau territoire régi par d'autres lois. Tout devient différent et cela commence par la mauvaise odeur que sent Goli d'Aziz Aqâ : « l'odeur de sa bouche semble plus forte que la teinture d'iode que ma mère met sur mes genoux⁴² » (*Ibid.* 9). L'altérité en personne devient le conducteur. Le contact entre le Moi de la petite fille et l'Autre s'extériorise en veste de ce dernier. La narratrice avoue que par sa veste, elle s'identifie parfaitement au conducteur : « Avec la veste d'Aziz Aqâ sur mes jambes, je deviens comme lui. J'imagine que partout sur mon corps il y a des tatouages et que la moitié de mes dents sont en or. Je me vois balader toute seule dans les rues et rire aux éclats, pareille aux filles de Fatémeh la lingère⁴³ » (*Ibid.* 11). A chaque visite de ce milieu, Goli se déterritorialise de son espace domestique et prenant la forme qui convient à ce territoire, s'y reterritorialise. La mauvaise odeur que prennent ses doigts en fait preuve : « Mes doigts sentent une odeur bizarre. Celle qui n'existe pas chez nous, ni chez mes tantes et oncles. Ce n'est pas non plus celle des chats, chiens, moutons et vaches. C'est une odeur qui vient du trou d'un monde inconnu. C'est celle des mauvaises choses qu'on ne doit pas faire et qu'on ne doit pas encore connaître⁴⁴ » (*Ibid.* 10). L'espace du bus annonce donc un autre monde pour elle. Mais contrainte de retourner à la maison, elle subit le procédé inverse cette fois, de déterritorialisation et de reterritorialisation. De toute cette histoire de bus, la protagoniste ne ressent aucune peur ; contrairement à sa mère. Avoir cette peur coïncide souvent avec l'entrée dans les nouveaux territoires

Un autre lieu que l'enfant fréquente, lui deviendra un vrai territoire suite à un incident.

L'INVASION AU TERRITOIRE DE L'ÉCOLE— Son adolescence s'approchant, la protagoniste noue des liens d'amitié avec sa camarade de classe qu'elle nomme l'amie petite⁴⁵. Après deux ans, un

événement fâcheux trouble Goli de fond en comble : l'arrivée d'une fille russe à la classe. Ce qui aboutit à ce que les vieilles amies se séparent l'une de l'autre. « Elle ne ressemble à aucune autre écolière, ni à moi ni à l'amie petite. Elle a de longs cheveux blonds et de grands yeux bleus⁴⁶» (*Ibid.* 30). Goli voit en elle une vraie étrangère, «une fille très très méchante est arrivée à notre école, [...] elle vient de l'autre côté des montagnes, [...] elle est magicienne, [...] elle m'a possédée, qu'elle ne me laisse pas prendre de bonnes notes et que je souhaite qu'elle rentre à sa ville et qu'elle me laisse tranquille⁴⁷» (*Ibid.* 35). Une étrangère a envahi le territoire de Goli. Tout en elle lui répugne. Cela commence par sa beauté: «Elle n'est pas comme nous. Elle est blanche, jolie et grande. Je sens sa supériorité et me ronge de souci » (*Ibid.* 33). Cette beauté de la Russe prend un air effrayant : (*Ibid.* 46). La personnalité de l'étrangère aussi provoque son envie. Elle constate : « Svetlana [...] sait pleins de choses que nous ne savons pas. La jalousie me serre le cœur⁴⁸» (*Ibid.* 31-32). Mais son amie ne pense pas comme elle. Elle est plus ouverte à cette Autre. La protagoniste avoue : « Svetlana est mon ennemie. Elle a pris ma place et comme une div, elle a enlevé mon amie ⁴⁹» (*Ibid.* 34). Son amie a été déterritorialisée par la nouvelle-venue et finit par se reterritorialisée à elle. Elle va choisir la Russe comme son amie intime (*Ibid.* 43).

Toutes nos données spatiales trouvées jusque-là se concrétiseront dans l'ultime phase de notre recherche.

IV. CONCLUSION

Avant de parler de la forme du monde romanesque, s'impose une petite explication. Dans la thèse Lévy sur la crise du territoire et soutenue sous la direction de Bertrand Westphal (2008), l'auteur parle de la fonction du texte littéraire en tant qu'interface. S'inspirant des travaux de Barthes, il constate que le texte est considéré comme un tissu qui recouvre, cache, protège, embellit ou magnifie) (Lévy 361). Mais le texte littéraire révèle aussi la modalité du choix de l'auteur et dès qu'on parle de ce choix, un décalage se creuse entre le réel référentiel et sa représentation littéraire :

«Car le texte est un réseau par lequel transitent les informations extraites de son sujet et transmises au lecteur. C'est donc une fenêtre ouverte sur le monde, mais cette fenêtre est selon nous tendue d'un voile plus ou moins translucide, par lequel l'auteur manifeste ses choix : il rend invisibles certaines parties du référent, ou met en valeur les éléments qu'il décrit. Et le texte est ainsi une membrane qui sépare le réel référentiel du lecteur et le filtre afin d'en donner une représentation partielle : le texte est une interface» (*Ibid.*).

De ce point de vue, toute œuvre artistique, puisque qu'elle résulte dudit choix, crée un voile entre le public et la réalité. Cette œuvre fait voir au public une version subjective de la réalité. Grâce au cadre spatial plus ou moins subjectif que choisit l'auteur, on pourrait trouver les traces de la forme du monde qu'il a conçu. L'interface du texte devient ainsi un signe révélateur qui nous conduit à la trouvaille de cette forme.

Nous ne pouvons pas parler de la forme du monde romanesque dans cet ouvrage sans y aborder la place de la maison parentale où la narratrice passe la plus grande partie de son enfance et adolescence. La troisième nouvelle du recueil, intitulée «Le Père», parle de son œuvre la plus importante : la maison dont il a choisi et l'emplacement et la forme: « Il en a lui-même dessiné le plan [celui de la maison] : pièce, pièce, [...], l'une derrière l'autre. [...] La salle d'invités se trouve au premier étage. [...] La cuisine de Hassan Aqâ est le cœur de la maison ; lumineuse, elle donne

sur le jardin et comme un sacré temple du feu, elle est pleine de vie, de dons, et de bénédictions⁵⁰» (*Ibid.* 77).

Ce que nous cherchons comme forme, ne coïncide pas forcément avec le plan physique du lieu représenté. C'est le cas de la cuisine dans le passage précédent. Il n'est pas sûr que cet espace domestique soit réellement au centre de la maison. Au moins, aucune mention à ce sujet dans l'œuvre. De surcroît, il nous semble que la narratrice vise plutôt par le mot «cœur» l'importance dont cet espace se revêt pour la famille. À cela s'ajoutent les sensations gustatives qu'évoque le personnage principal et dont le centre d'émanation est presque toujours la cuisine. Cette importance est telle que l'auteure assimile cet espace à un temple.

Quant à la forme de la maison dans sa totalité, le passage suivant pourrait être révélateur de sens : «La maison de Shemiran, avec ses jours lumineux et les ombres mystérieuses de ses arbres, avec ses nuits claires et les chuchotements plaisants des garçons du quartier derrière ses murs, [...], à l'instar d'un ventre fécond, [cette maison] est assise sous le plus clair ciel du monde et le père répète pour la centième fois : «c'est la même maison que je voulais, c'est ma maison⁵¹» (*Ibid.* 77).

Cette maison est semblable à un monde fermé. Il est doté d'un jardin dont les éléments créent une atmosphère toute fictive. Y règne un grand mystère. Également, l'espace domestique est entouré de murs, derrière lesquels on peut entendre les garçons murmurer. La protagoniste aime ces voix qui deviennent en effet une tentation de fuite pour la protagoniste : elle est prête à sortir de la clôture de cette maison semblable au ventre maternel. L'espace maison va tôt ou tard donner naissance à un nouvel être. En réalité, les habitants de la maison seront finalement obligés de la quitter ; mais, même avant cet événement fâcheux, Goli adolescente sait qu'un jour elle devrait se séparer de sa famille et de cette maison (*Ibid.* 80).

Cet espace fermé et doté d'un cœur vif et animé est assimilé au Paradis ; cela se comprend mieux encore si l'on prend en compte l'importance du jardin pour le personnage principal. Les habitants de tous les paradis, finissent par en être chassés. Ce paradis-maison néanmoins est un peu différent de ses pareils. Car, il devient également un espace qui va tôt ou tard se décomposer en donnant naissance à autre chose.

Vu l'importance de la maison dans la vie de Taraghi et l'ordre parfait qui y règne sous la volonté du père (il croit beaucoup au maintien de l'ordre, par exemple il demande à tous les membres de la famille de descendre dans la cour à une heure fixe du matin pour qu'il les emmène à l'école. Sinon il partira (*Ibid.* : 26)), il nous semble que cette maison est un vrai cosmos qui a une cuisine en son centre. Avec la démolition de la maison, tout va être enterré sous la surface asphaltée de l'autoroute impériale⁵² (*Ibid.* 92). Mais la disparition de la maison-cosmos aura une conséquence plus marquante encore : il commencera pour Taraghi une période de difficulté : elle devrait partir à l'étranger et y sentir un grand mal de pays (elle relate ces années difficiles dans une nouvelle intitulée *Madame la louve* (*Ibid.* 140-156)). La mort de la maison devient un moment crucial à partir duquel le monde perd son ancienne forme : du cosmos, il se transformera en chaos. Par conséquent, dans d'autres nouvelles du recueil, il n'y a eu aucune représentation de la maison en tant qu'espace central ou l'axe autour duquel tournent tous les autres composants spatiaux de l'ouvrage.

Mais tant que la maison repose dans l'œuvre, l'espace s'y déploie de toute aisance : quel qu'en soit le type (référentiel ou fictif), toute l'intrigue en dépend. Les propriétés sensorielles de ces espaces et le rôle qu'ils jouent dans la remémoration du passé en font un vrai personnage des

nouvelles au point que nous ne pourrions les considérer que dans leur lien avec l'espace urbain et domestique téhéranais. Toute cette importance se concrétise dans la forme du monde que cet espace donne même au cadre du récit : la démolition de l'espace domestique signifie pour Goli l'entrée dans la ville, l'espace urbain qui était toujours présent dans sa vie mais qui, cette fois-ci, l'avale en toute cruauté tout en fortifiant sa personnalité.

Ce ne serait donc pas vain de dire que *Les Souvenirs dispersés* est un bel exemple du roman spatial persanophone.

[۱] اتوبوس شمیران.

Une petite explication s'avère nécessaire par rapport à l'œuvre de Taraghi : à notre connaissance, seulement certains passages des *Souvenirs dispersés* ont été traduits en français ; ces traductions rendent compte le plus souvent des parties autobiographiques de l'ouvrage : elles ont été regroupées sous forme des livres ci-dessous : *La maison de Shemiran* (Actes Sud, Paris, 2003) *Les trois bonnes* (Actes Sud, Paris, 2000) ».

Ainsi, nous avons consulté autant que possible les extraits de cet ouvrage traduits en français. Pour le reste, nous avons traduit nous-mêmes les extraits en persan et avons mis l'originale en notes.

[۲] « به زمستان‌های تهران فکر می‌کنم، به کوه‌های سفید و بلند البرز در زیر آسمانی فیروزه‌ای و به درختان عریان باغمان که به خواب رفته‌اند و غرق در رویای بازگشت پرنندگان مهاجرند.»

[۳] « عصرها قرار دوچرخه‌سواری داریم و تمام محلهٔ محمودیه مال ماست. زمستان‌ها روی این تپه‌ها شاه و ملکه ثریا اسکی می‌کنند و ما از دور تماشا می‌کنیم.»

[۴] آ شیخ هادی.

[۵] انوشیروان دادگر.

[۶] قوام‌السلطنه.

[۷] « سری به خیابان اسلامبول می‌زنیم. از مغازه‌های شیرینی‌فروشی توت خشک و آب‌نبات کشتی می‌دزدیم و پا به فرار می‌گذاریم. سینما ستاره، اغلب، فیلم‌های روسی نشان می‌دهد. دوست کوچک و خواهر بزرگش به این سینما می‌روند.»

[8] D'origine américaine, ce film s'appelle « Bathing Beauty ».

[۹] « خیابان اسلامبول پر از آدم است. [...] دست‌فروش‌ها و گداهای کور و کچل جلوی آدم را می‌گیرند. با وجود داد و فریاد و فحش و اعتراض مادر ول کن نیستند. [...] من عاشق خیابان اسلامبول هستم، بوی ماهی و قهوه و تخمهٔ داغ و عطر و پودر فرنگ که به دماغم می‌خورد، گرم و شل و خواب آلود می‌شوم. [...] حس می‌کنم بزرگ شده‌ام و تمام مردهای خیابان اسلامبول عاشقم هستند. [...] صدبار به دیدن فیلم «مهرویان شناگر» بروم. [...] سر کوچهٔ مهران یک مغازهٔ دکمه‌فروشی است؛ [...] به مغازهٔ پیرایش می‌رویم. و بزرگترین مغازهٔ تهران است. [...] تو پنجرهٔ مغازهٔ پیرایش به مجسمهٔ بزرگ زن است. لباس شب پوشیده [...] چند تا آقا [...] پشت پنجرهٔ مغازه به تماشا ایستاده‌اند. قلب من هم می‌زند و از فکر آینده و خوشی بزرگ شدن شکمم به قار و قور می‌افتد. برمی‌گردیم به خیابان اسلامبول. لباس مرا از مغازه ی «نونهلان» می‌خرند. [...] کفاشی «باتا» هم تازه باز شده است.»

[۱۰] « کوچ می‌کنیم به شمیران؛ تپه‌های الهیه، امانیه، بیابان. آدمها مشکوک و مبهوت در گوش هم زمزمه می‌کنند. می‌گویند که پدر دیوانه است؛ شمیران پای کوه و آن سر دنیا است.»

[۱۱] « پشت تپه‌ها و میان زمین‌های خالی زندگی می‌کنیم. دورمان هیچ خانه‌ای نیست. بعضی شب‌ها صدای شغال می‌آید و مادرم می‌ترسد. [...] من خانهٔ وسط بیابان را دوست دارم...»

[۱۲] پهلوی.

[۱۳] «من سکوت زندهٔ شب را دوست دارم. تپش قلب میوه‌های رسیده و نفس‌های سبک جوانه‌های نورس را می‌شنوم.»

[۱۴] «پیش از خواب ستاره‌ها را می‌شمارم و به ابرهائی که شکل آدم‌ها هستند نگاه می‌کنم. یکی از آن‌ها شبیه عزیز آقا است. از آن بالا مرا صدا می‌زند و شکلک درمی‌آورد.»

[۱۵] [از] « سایهٔ سیاه درخت‌هایش که شبیه به آدم‌های بدجنس هستند، نمی‌ترسم.»

[۱۶] «درخت‌های تبریزی هم‌بازی‌های من هستند. هر کدام اسم دارند و درازترها پسرند. [...] تمام کارهایی را که کرده‌ام برایشان تعریف می‌کنم. [...] بعضی‌ها خرنند و خمیازه می‌کشند. بعضی‌ها حسود و بدجنس هستند و گوش نمی‌دهند. آن‌هایی را که با من رفیقند می‌بوسم [...] آن‌هایی را که پشت سر من بدگویی کرده‌اند کتک می‌زنم...»

- [۱۷] «درخت‌ها جور بدی نگاهم می‌کنند. بلند و سیاهند و شاخه‌هایشان شبیه به انگشت‌های جادوگرهاست. تکان می‌خورند، [...] و توی گوش هم پیچ می‌کنند. می‌ایستم کنار استخر. [...] مجسمه‌ پری دریایی، لب استخر به من نگاه می‌کند. همه این‌ها می‌دانند که می‌خواهم بمیرم...»
- [۱۸] «روز تخریب می‌رسد. شاید خواب می‌بینم؟ شاید باغ سبز شمیران خوابی شیرین بود و بیدار شده‌ایم! آن‌چه که فکر می‌کردیم از فولاد است و پایه‌هایش همیشگی است، با تلنگری فرو می‌ریزد. غباری غلیظ، مثل نفسی هیولایی، باغچه‌های رنگین و چمن‌های شفاف را فرو می‌بلعد و خانه‌ شمیران، [...] ، مثل تصویری خیالی، آرام آرام ناپدید می‌شود و پری دریایی، با حباب بلورینش روی سر، زیر انبوهی از آجر و سنگ و خاک، از یادها می‌رود.»
- [۱۹] «کنار بزرگراه سابق ایستاده‌ام. همان جایی که زمانی خانه‌ شمیران بود - خانه‌ای که اکنون تبدیل به جاده‌ای مسطح شده و آدم‌های غریبه، ماشین‌ها، گاری و باری و الاغ، از میان اتاق‌هایش می‌گذرند، از روی درختان سبز باغش، از روی آشپزخانه‌ روشن و پری دریایی و خاطره‌هایش.»
- [۲۰] «تنها ماندن توی کلاس‌های خالی کیفیت عجیبی دارد؛ انگار وارد جایی ترسناک و ناشناخته شده‌ایم، وارد یک جور خواب شیرین، یا تبی کیف‌آور، پر از رنگ‌های تند و شکل‌های مجهول و اتفاق‌های ناگهانی، مدرسه بعد از تمام شدن کلاس‌ها، جایی دیگر می‌شود؛ راهروها به نظر درازتر می‌آیند و راه‌پله‌ها پیچ پیچی‌تر، پر از سایه‌های عجیب و غریب پیچ‌های دلهره‌انگیز. سکوت اتاق‌ها آدم را به فکر کارهای بد می‌اندازد و رنگ میز و صندلی‌ها عوض می‌شود. درخت‌های حیاط قد می‌کشند و بوی خاصی از گنج‌های تاریک بیرون می‌زند.»
- [۲۱] «پا برهنه است و توی برف‌ها راه می‌رود، خوشحال است، بازی می‌کند - سرسره بازی - بی‌بی جان و پدر هم هستند. آن‌ها هم پا برهنه‌اند. سردشان نیست. دورشان تا چشم کار می‌کند بیابان سفید است. کجا هستند؟»
- [۲۲] «خواب بدی است. خواب آدم‌های مرده است. پدر آن جا چکار می‌کند؟»
- [۲۳] «من عاشق اتاق‌های پرجمعیت بدم و لحاف‌های گسترده کنار هم روی قالی و میزهای انباشته از انواع خوراکی‌ها: تنگ‌های شربت، کاسه‌های پر از دانه‌های انار، ظرف‌های شله‌زرد و پسته و سوهان و گز اصفهان و باقلوای لذیذی که مادر درست می‌کرد.»
- [۲۴] «چه کیفی داشت وقتی هزاران بوی گیج‌کننده از گوشه‌های خانه برمی‌خواست و توی راهروها می‌پیچید؛ بوی تنباکوی قلیان مادر بزرگ و بخار مطبوع جوشانده‌های بی‌بی جان و عطر زعفران روی برنج گرم همراه با دارچین و زیره و گلاب و پیازهای برشته و کباب نیمه‌سوخته روی ذغال‌های داغ. جقدر دوست داشتم با پیچ آدم‌بزرگ‌ها و خنده‌های پنهانی‌شان که از اتاق‌های مجاور می‌آمد به خواب روم. به صدای ملایم تار دایی کوچیکه و زمزمه‌های شیرین خاله آذر و تق تق دمپایی‌های مادر روی پله‌ها گوش می‌دادم و خوابم می‌برد. [...] ... آشپزخانه پر از رفت و آمد و سروصدای قابل‌مهم‌ه‌است...»
- [۲۵] «دستی خنک و معطر، که بوی پودر و کرم می‌دهد، پیشانی‌م را نوازش می‌کند. [...] نرمی پتوها و ملافه‌های تمیز خودم را می‌شناسم و می‌دانم که توی تختم هستم.»
- [۲۶] «برمی‌گردم به اتاق نشیمن و ترس‌هایم ناپدید می‌شوند. توی این اتاق جا برای نگرانی نیست. پنجره‌ها باز است و آفتاب تا انتهای قالی، تا پای دیوار پیش رفته است. پرده‌ها را شسته‌اند و بوی نشاسته [...] می‌آید؛ بوی چیزهای تمیز سالم.»
- [۲۷] «آشپزخانه حسن آقا هم چون حبایی نازک، به هزاران ذره چرخان در هوا تبدیل می‌شود و همراه آن بوهای شیرین کودکی، مزه‌های لذیذ قدیمی و موهبت‌های ساده گذشته، مثل خطوطی فرار در فضا، از بهینه زندگی ما، زندگی من دور می‌شوند»
- [۲۸] «روزهای هفته هرکدام شکل و رنگ و بوی خاص خودشان را دارند؛ شنبه بد ترکیب [...] است [...]، دوشنبه شکل آقای حشمت الممالک است: [...] با کت و شلوار خاکستری [...] سه شنبه [...] رنگش سبز روشن یا زرد لیمویی است. چهارشنبه [...] بوی عدس‌پلوی خوشمزه حسن آقا را می‌دهد. پنجشنبه بهشت است و جمعه [...] همه جا قهوه‌ای تیره حتی آسمان و درختان و هوا.»
- [۲۹] «خانه‌ مادر بزرگ شلوغ و بلوغ است. می‌شویند، می‌سایند، می‌پزند و همه با هم مهربان و آشتی هستند. از در و دیوار بوی خوراکی‌های خوشمزه می‌آید، بوی بعدازظهرهای پنجشنبه، بوی آدم‌های سالم و خوشبخت و حرف‌های خوب و کارهای ساده.»
- [30] La narratrice raconte par la suite (*Ibid.* : 63) qu'elle a 11 ans à cette époque. Elle est née en effet en 1939.
- [۳۱] «حس می‌کنم که آینده فقط خیابان اسلامبول نیست، که کوچه پس کوچه‌های تنگ و باریک هم وجود دارد، کوچه‌های غمگین ، پر از دایی‌های تریاکی و مریم خانم‌های زندانی، پر از آدم‌های عاشق.»
- [۳۲] «از آن ابرهایی که من شب‌ها توی آسمان می‌بینم و می‌دانم که آدم‌های هزار سال پیش هستند. بعضی‌هایشان تاج و ریش بلند دارند و سوار بر اسب، تند می‌گذرند. توی ماه، اگر آدم خوب نگاه کند، بچه‌های کوچک نشسته که پاهایش را جمع کرده و سرش را روی زانویش گذاشته و گریه می‌کند [...] گاهی وقت‌ها از ته بنفش آسمان اژدهایی بزرگ بیرون می‌آید و توی راه شیری فرو می‌رود.»
- [۳۳] «ته راهرو، روی دیوار، یک ساعت بزرگ و قدیمی است که صدای تیک و تاکش، به دنبال آدم اتاق به اتاق می‌آد. مادر می‌گوید: «این ساعت صد و پنجاه سال عمر دارد و بعد از ما هم خواهد بود». از این ساعت پیر پررو بدم می‌آید و معنی «بعد از ما» را هم نمی‌فهمم و بیشتر لجم می‌گیرد.»
- [۳۴] «زنگ‌های بلند، زنگ‌های سرسام‌آور.»

- [۳۵] «خانهٔ مادر بزرگ را فروخته‌اند و ساعت بزرگ دیواری در منزل یکی از دایه‌هاست - آخرین دایه. گه‌گاه در نیمه شبی بی‌خواب، تیک تاک موذی آن را در ته بالش می‌شنوم و می‌دانم که «این ساعت بعد از ما هم خواهد بود»».
- [۳۶] «ساعت دیواری پشت در این اتاق است. سعی می‌کنم بخوابم. می‌لرزم. [...] خیابان اسلامبول آن سر دنیا است. مجسمهٔ فرنگی، با لباس یقه‌بازش، توی پنجرهٔ مغازهٔ پیرایش ایستاده است؛ از دور بهم اشاره می‌کند؛ شبیه به آرتیست‌های سینماست؛ شبیه به مادر است».
- [۳۷] «مستر غزنی یک گدای هندی است؛ شکل دیو است؛ چشم‌های وقزدهٔ قرمز، پوست زرد تیره، دماغ پهن با سوراخ‌های سربالا و لب‌های کبود».
- [۳۸] «مثل حیوانی اسیر در جمعی متجاوز، ملتسمانه به پدر و به در خروجی نگاهی می‌کند».
- [۳۹] «خانه‌اش آن سر دنیا است، پشت خرابه‌های خارج از شهر. ته حیاطی سنگی، که پر از آشغال و پیت‌های قیر و لاستیک کهنهٔ ماشین است زندگی می‌کند. توی اتاقی که در اصل گاراژ بوده...».
- [۴۰] «چراغ سقف به کم‌نوری یک شمع است و آدم‌ها شبیه به اشباحی خاموشند، انگار وارد دنیایی دیگر شده‌ایم، دنیای اموات و ته‌ماندهٔ سایه‌های فرسوده».
- [۴۱] «با این کت آدم دیگری می‌شوم، آدمی که مجبور نیست تمیز و درس‌خوان و شاگرد اول باشد. [...] به همه سلام و تعظیم کند و در تمام مهمانی‌ها برای غریبه‌ها شعری را که در مدرسه یاد گرفته و درست هم بلد نیست، از بر بخواند...»
- [۴۲] «بوی دهانش تندتر از تنتوریدی است که مادر به زانوهایم می‌مالد.»
- [۴۳] «با کت عزیز آقا روی پایم شبیه خود او می‌شوم. گمان می‌کنم که تمام تنم خالکوبی است و نصف دندان‌هایم طلاست. خودم را می‌بینم که تک و تنها در کوچه‌ها می‌گردم و مثل دخترهای فاطمه رخت شور هرهر و کرکر می‌کنم.»
- [۴۴] «انگشت‌هایم بوی عجیبی می‌گیرند، بویی که در خانهٔ ما نیست، در خانهٔ دایه‌جان‌ها و عمه‌ها هم نیست. بوی سگ و گربه و گاو و گوسفند هم نیست. بویی است که از سوراخ دنیایی ناشناخته می‌آید. بوی تمام کارهای بدی است که نباید کرد و چیزهایی است که حالا حالاها نباید دانست».
- [۴۵] دوست کوچک.
- [۴۶] «در چهارچوب در کلاس دختری باریک و بلند ایستاده است؛ شبیه به هیچ‌یک از شاگردان مدرسه نیست، شبیه به من یا دوست کوچک هم نیست، موهای بلند طلایی دارد و چشم‌های بزرگ آبی».
- [۴۷] «یک دختر خیلی خیلی بدجنس آمده به مدرسهٔ ما. از پشت کوه‌ها آمده. جادوگر است؛ مرا طلسم کرده و نمی‌گذارد نمرهٔ خوب بگیرم. دلم می‌خواهد به شهر خودش برگردد و دست از سر من بردارد.»
- [۴۸] «سوتلنا [...] خیلی چیزها می‌داند که ما از آن‌ها بی‌خبریم. قلبم از حسادت درد می‌گیرد».
- [۴۹] «سوتلنا دشمن من است. جای من را گرفته و مثل دیو دوست مرا دزدیده است».
- [۵۰] «نقشه‌اش را خودش کشیده است: اتاق، اتاق، [...] سالن پذیرایی در طبقهٔ بالا است. [...] آشپزخانهٔ حسن آقا قلب خانه است؛ رو به باغ و آفتاب دارد و مثل آتشکده‌ای مقدس پر از حیات و نعمت و برکت است».
- [۵۱] «خانهٔ شمیران، با روزهای روشن و سایه‌های مرموز درخت‌هاش، با شب‌های شفاف و جادویی و بچ‌بچ کیف‌آور پسرهای محله پشت دیوارهاش، [...] چون شکمی بارور زیر صاف‌ترین آسمان جهان نشسته است و پدر برای صدمین بار می‌گوید: «این همان خانه‌ای است که می‌خواستیم؛ خانهٔ من»
- [۵۲] شاهنشاهی.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] DANESHVAR, Esfaindyar. «Nostalgie, temps et espace dans La maison de Shemiran de Goli Taraghi». *Neophilologus*, janvier, 2011.
- [2] Deleuze, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Éditions de Minuit, « Critique », 1980.
- [3] FÄRNLÖF, Hans. «Chronotope romanesque et perception du monde A propos du Tour du monde en quatre-vingts jours». *Poétique*, n° 152, 2007/4, p. 439-456, version en ligne disponible sur <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm#no4>.
- [4] GRASSIN, Jean-Mari. «Pour une science des espaces littéraires». *La géocritique, mode d'emploi*. Limoges : PULIM, 2000.
- [5] HAJ HASSAN AREZI, Ghazaleh et HOSSEINI, Ehsan, «la géocritique westphalienne». *Naghdnamé-Honar*, livre spécialisé numéro 4 (dans le domaine des recherches en art), automne 2012.
- [6] HAJ HASSAN AREZI, Ghazaleh. «La thématique spatio-temporelle dans Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier et Le chercheur d'or de Jean-Marie Gustave Le Clézio». *Recherche en langue et littérature française*, Université de Tabriz, Volume 6, l'édition 10, L'hiver et Le printemps 2013, page 49-76.
- [7] HAJ HASSAN AREZI, Ghazaleh et KARIMIAN, Farzaneh. «Une étude géocritique du dédale du tapis dans Charhouz le voyant». *Plume*, Volume 16, l'édition 31, L'été Et L'automne 2020, page 105-136.

- [8] LEVY, Clément. *La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*. Limoges : PULIM, 2008.
- [9] LOTMAN, Youri. *La Sémiosphère* (1966) traduit du russe par Anka Ledenko. Limoges: PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999.
- [10] MITTERAND, Henri. «Le Roman et ses «territoires». L'espace de la vie privée dans *Germinal*». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 85e Année, No. 3, Zola, May – Jun 1985.
- [11] MITTERAND, Henri. « Chronotopies romanesques : *Germinal* ». *Poétique*, n° 81, 1990.
- [12] SALARI FAR, Ayat et GHAEMMAGHAMI, Anahita Sadat. «Le pittoresque des lieux à caractère solitaire dans Les Noces, L'Été, et L'Exil et le royaume d'Albert Camus». *Revue des études de la langue française*, université d'Isphahan, Volume 12, l'édition 2 - Numéro de série de l'édition 23, L'été Et L'automne 2020, page 85-102
- [13] SALAMI, Shahnaz. «La littérature des écrivains et poètes iraniens immigrés en France et en Allemagne, Naissance d'une écriture du hors-lieu». *Homme et migration*, numéro 1312, année 2015 pp. 59-68.
- [14] TARAGHI, Goli, *Khâterehâye parâkandeh, [Les Souvenirs dispersés]*. Téhéran : Niloufar, 1383/2004.
- [15] *La maison de Shemiran*, traduit par Leila Darvichian. Paris : Actes Sud, 2003.
- [16] WESTPHAL, Bertrand. *Géocritique, réel, fiction, espace*. Paris : Les Editions de Minuit, 2007.
- [17] *Le monde plausible*. Lonrai : Editions de Minuit, Coll. Paradoxe, 2011.
- [18] WEISGERBER, Jean. *Espace romanesque*. Lausanne : L'Age d'homme, 1978.
- [19] WEISGERBER, Jean. «Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain». *Revue de l'Université de Bruxelles*, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1971.

