



Fiction urbaine contemporaine iranienne, Une tentative de *spatialisation* des discours sociaux*

Nadjmeh AKBARI **/ Sharareh CHAVOSHIAN ***

Résumé— Depuis sa première apparition jusqu'à nos jours, la représentation littéraire de la ville iranienne a connu une évolution considérable. Elle s'éloigne de la conception traditionnelle polarisant la ville en utopie et dystopie et se penche sur une interprétation postmoderne considérant la ville comme un espace-temps polyphone. Dans ce sens, le devenir des espaces urbains est particulièrement important dans la mesure où il configure le devenir socioculturel de certains discours courants dans la société iranienne. A travers trois œuvres persanes, *Tel qu'il était*, *Couleur de corbeau* et *Grande Route*, qui présentent des exemples parlants de la convergence des devenirs spatio-temporel et socioculturel, nous nous proposons, dans la présente recherche, d'étudier la question de *spatialisation* des discours sociaux. Pour ce faire, nous adopterons la géocritique en tant que cadre méthodologique et nous tenterons de répondre à quelques questions fondamentales qui mettent en relief différents aspects de la problématique : En quel sens le corpus choisi propose-t-il une nouvelle interprétation de la dichotomie « centre-ville/périphérie » ? Comment la pluralité des espaces urbains peut-il traduire le positionnement social de différentes générations iraniennes ? Et enfin, comment la ville fictionnelle laisse-t-elle son impact sur la ville réelle et parvient-elle à déplacer les frontières imposées par la réalité sociale ?

Mots-clés— Devenir socioculturel, Devenir spatio-temporel, Espaces urbains, Géocritique, Postmoderne.



Iranian contemporary urban fiction, An attempt to *spatialization* of social discourses*

Nadjmeh AKBARI **/ Sharareh CHAVOSHIAN ***

Extended abstract— Since the beginning of the 20th century, 14th century of the solar hegira, the city and its representations have been particularly highlighted by Iranian authors. Indeed, Iranian literary modernity coincides with the awareness of the city and the questioning of urban spaces. This shows that the city and modernity are closely linked in Persian literature. From then on, the city began to proceed with symbolism that problematized its status. For more than half a century, the city, particularly the capital, was subject to a form of representational bipolarity because it was divided into utopia and dystopia. This bipolar conception, however, had the defect of being too unequivocal in order to account for the fluctuations of urban spaces and spatio-temporal plurality.

With the postmodern debate, the representation of the Iranian city has recognized a new boom. In fact, as much as the postmodern has changed the perception of urban space-time, it has left its impact on its literary representations. Marked by the idea of postmodern, the extreme-contemporary urban novel is a novel where everything is thought and said in terms of space. More precisely, it takes into account the spatio-temporal multiplicity of the city, and therefore its perceptual and ontological plurality. So, rather than being a functional habitat, the postmodern city has an existential value and translates our way of being. By representing Isfahan and Tehran, cultural and political capitals of Iran, our corpus, namely *As it was*, *Color of Raven* and *Great Road*, highlight the spatio-temporal future of the city and urban spaces. This obviously contributes to the socio-cultural future of the city in Iranian society. More specifically, the main interest of the chosen corpus consists in the fact that it no longer proceeds from the representational bipolarity which once divided the city into utopia and dystopia: these meet and are constantly transformed and make the postmodern city a concept quite fluctuating and complex. In the present study, by adopting the geocriticism, we propose to study this spatio-temporal becoming and the way in which it symbolizes the becoming of social discourses through three generations. To do this, we define the *spatialization* of social discourse as our main problem and we try to answer the following questions in the three parts of this study: How is the "city center / periphery" dichotomy problematic? How do the old and the young generation take a position in the urban space and how is space-time

* Received:2023.03.26

Accepted: 2023.09.16

**PhD student in French Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran, (corresponding author), E-mail: nadjmeh.akbari@ut.ac.ir

***Assistant Professor, Department of French, Faculty of Letters, University of Alzahra, Tehran, Iran, E-mail: sh.chavoshian@ut.ac.ir

arranged to translate their ideals and demands? How does the fictional city manage to blur the boundaries of the real city and reconstruct it? This study thus seeks to highlight the complexity of the concept of city, urban space and citizen in the postmodern era.

As for the methodological framework, the choice of geocriticism is justified by the fact that it is the child of the postmodern; that is, of a reflection that proclaims the heterogeneity and the coexistence of possibilities. This is why geocriticism largely questions the univocity of time and space which leads to the separation of time/history and space/geography. Indeed, geocriticism invites us to conceive space and time in their interaction because the era of the supremacy of time is already over in literary studies and it must be replaced by the concept of space. According to geocritical terminology, the ideal space is one that is located at the intersection of space, time and the subjectivity that experiences it. The subject is projected onto the fictional space-time; more precisely, it reflects a state of mind, its existential desires and needs and is surrounded by one or more individual and collective rhythms. The more a space-time is ontologically valid, the more it is current and therefore capable of being transformed into a possible alternative to reality, into another of its own referent. Thus, fiction guarantees spatio-temporal compossibility. Westphal defines “spatio-temporality”, “transgressivity” and “referentiality” as three major axes of geocritical analysis: the first studies different turns of the relationship between space and time; the second addresses the interaction between real and fictional space-time and establishes the conditions where the fictional universe goes beyond the real referent; and the third proposes to show how the fictional space-time redefines the real referent or how it transforms itself into a legitimized universe of reference. In the present study, we will analyze these three concepts through a few dichotomies namely “center-periphery”, “utopian-dystopian”, “past-present” and “monochrome-polychrome” in order to see how, at the time postmodern, they go beyond the contours that are already imposed on them by tradition.

Keywords— Geocriticism, Postmodern, Sociocultural becoming, Spatio-temporal becoming, Urban spaces.

SELECTED REFERENCES

- [1] Grassin, Jean-Marie. “For a science of literary spaces”. *Geocriticism Instructions for use*, Edited by Bertrand Westphal, PULIM, 2000, pp. I-XIII.
- [2] Lavocat, Françoise. “Genres of Fiction. State of plays and propositions”. *The Literary Theory of Possible Worlds*, Edited by Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 15-51.
- [3] Westphal, Bertrand. “For a geocritical approach of texts *Sketch*”. *Geocriticism Instructions for use*, Edited by Bertrand Westphal, PULIM, 2000, pp. 9-39.
- [4] Westphal, Bertrand. *Geocriticism Real, Fiction, Space*. Paris: Minuit, 2007.
- [5] Westphal, Bertrand. “Vertical cities; Inscription of History and Text in the urban space”. *The Memory of Cities*, Edited by Yves Clavaron and Bernard Dieterle, Publications of Saint-Étienne University, 2003, pp. 379-387.



ادبیات شهری معاصر ایرانی، تلاشی برای فضایی سازی گفتمان های اجتماعی*

نجمه اکبری** / شماره چاووشیان***

چکیده— از بدو ظهور تا به امروز، بازنمود ادبی شهر ایرانی دچار تحول گسترده‌ای شده است. این بازنمود از مفهوم سنتی که شهر را به دو قطب آرمانشهر و پادآرمانشهر تقسیم می‌کند فاصله گرفته و به تفسیری پسامدرن روی آورده که شهر را زمان-مکانی متکسر می‌انگارد. از این منظر، از آن جا که "شدن" فضاهای شهری، "شدن" اجتماعی-فرهنگی برخی از گفتمان‌های رایج در جامعه ایرانی را متبلور می‌سازد، حائز اهمیت ویژه‌ایست. بنابراین، از ورای سه اثر فارسی، همانطور که بود، رنگ کلاغ و شاهراه، که مثال‌هایی بارز از هم‌گرایی "شدن" زمان-مکانی و اجتماعی-فرهنگی هستند، در پژوهش حاضر سعی داریم مسأله فضایی سازی گفتمان‌های اجتماعی را مورد مطالعه قرار دهیم. در این راستا از نقد جغرافیایی بعنوان کاربست نظری بهره خواهیم جست و درصدد آنیم که به چند سؤال بنیادین پاسخ گوییم که ابعاد مختلف مسأله پژوهش را برجسته می‌سازند: چگونه آثار منتخب تعبیر جدیدی از دوگانه "مرکز-حومه" ارائه می‌دهند؟ چگونه تکسر فضاهای شهری می‌تواند بر جهت‌گیری نسل‌های مختلف جامعه ایرانی دلالت کند؟ در نهایت، چگونه شهر داستانی می‌تواند بر شهر واقعی اثر بگذارد و مرزهای تحمیل شده توسط واقعیت اجتماعی را دستخوش تغییر و تحول سازد؟

کلمات کلیدی— پسامدرن، "شدن" اجتماعی-فرهنگی، "شدن" زمان-مکانی، فضاهای شهری، نقد جغرافیایی

I. INTRODUCTION

Depuis le début du XXe siècle, XVe siècle de l'hégire solaire, la ville et ses représentations ont été plus particulièrement mises en attention par les auteurs iraniens. En effet, la modernité littéraire iranienne coïncide avec la prise de conscience de la ville et la mise en question des espaces urbains. La raison en est le choix de Téhéran en tant que capitale d'Iran par la dynastie Qâdjâr. Ainsi, ses représentations n'ont pas tardé à entrer dans la littérature persane. La plupart des rois Qâdjâr, on le sait, voyageaient beaucoup en Europe et étaient intéressés par la modernité dans le sens de vivre à l'euro-péenne. Consacrée avant cette date aux récits et exploits héroïques, la littérature persane a alors accueilli la modernité. D'une part, elle représentait la modernisation de l'espace urbain de la capitale et le changement des formes de vie des citoyens. D'autre part, elle remplaçait toute forme de réponse définitive par l'interrogation qui est la caractéristique principale de la modernité littéraire. Ceci montre bien que la ville et la modernité sont étroitement attachées dans la littérature persane. Dès lors, la ville a commencé à procéder au symbolisme qui problématisait son statut. Pendant plus d'un demi-siècle, la ville, particulièrement la capitale, faisait l'objet d'une forme de bipolarité représentationnelle car elle était partagée en utopie et dystopie. Cette conception bipolaire avait pourtant pour défaut d'être trop univoque afin de rendre compte des fluctuations d'espaces urbains et de la pluralité spatio-temporelle.

Avec le débat postmoderne, la représentation de la ville iranienne a reconnu un nouvel essor. En fait, le postmoderne a beaucoup changé la perception de l'espace-temps urbain et les représentations de ce phénomène ont rapidement trouvé leur place dans la fiction. Marqué par l'idée de postmoderne, le roman urbain contemporain est un roman où tout se pense et se dit en termes d'espace. Plus précisément, il tient compte de la multiplicité spatio-temporelle de la ville, et donc de sa pluralité perceptionnelle et ontologique : « Le principe qui structure la représentation de la temporalité postmoderne, [...] mène à la démultiplication de l'unitaire et donc à la pluralité, et provoque le passage de l'homogène à l'hétérogène » (Westphal, « La géocritique » 28). Donc, plutôt que d'être un habitat fonctionnel, la ville postmoderne détient une valeur existentielle et traduit notre manière d'être. Cette nouvelle perception spatio-temporelle caractérise une grande partie des œuvres de la littérature contemporaine iranienne. Pour en donner un exemple, *Tel qu'il était*¹, *Couleur de corbeau*² et *Grande Route*³ qui constituent notre corpus, représentent Ispahan et Téhéran, capitales culturelles et politiques d'Iran et mettent en valeur le devenir spatio-temporel de la ville et des espaces urbains. Ceci participe évidemment du devenir socioculturel de la ville dans la société iranienne. En fait, ces deux capitales ne sont pas uniquement représentées en tant que « lieu où s'établit une relation entre la ville et le personnage mais [elles] deviennent un espace déchiffrable, un puzzle à plusieurs niveaux qui exclut d'emblée toute lecture univoque » (Tauber 149). Plus précisément, l'intérêt principal du corpus choisi consiste en ce qu'il ne procède plus à la bipolarité représentationnelle qui divisait autrefois la ville en utopie et dystopie : celles-ci se rejoignent et se transforment constamment et font de la ville postmoderne un concept assez fluctuant et complexe. Dans la présente étude, en adoptant la perspective géocritique, nous nous proposons d'étudier ce devenir spatiotemporel et la façon dont il emblématise le devenir des discours sociaux à travers trois générations iraniennes prérévolutionnaires et postrévolutionnaires. Pour ce faire, nous définissons la *spatialisation* des discours sociaux en tant que notre problématique principale et nous tentons de répondre aux questions suivantes dans les trois parties de cette étude : En quoi la dichotomie « centre-ville/périphérie » est-elle problématique ? Comment les deux générations iraniennes, ancienne et jeune, prennent-elles position dans l'espace urbain et de quelle manière l'espace-temps est agencé en fonction de traduire leurs idéaux et leurs revendications ? Comment la ville fictionnelle parvient-elle à brouiller les frontières de la ville réelle et à la reconstruire ? La présente étude

cherche ainsi à mettre en relief comment les citoyens iraniens vivent-ils la complexité du concept de ville et d'espace urbain à l'époque postmoderne.

Il est à préciser que dans cette recherche, les œuvres constituant notre corpus font pour la première fois l'objet d'une lecture géocritique. Il convient pourtant de citer quelques études géocritiques récemment effectuées qui vont dans le même sens que le présent article telles que « La Fiction de l'Espace dans le Roman Iranien Extrême-Contemporain : La schizophrénie de Téhéran » (Rahmatjou et Esfandi, 1399/2020), « Perception Polysensorielle de Machhad : une Étude d'après la Géocritique de Bertrand Westphal » (Jafari Kardgar, 1401/2022) et « Fiction, l'expérience d'un univers transcendant ; Lecture de *Réchauffe-moi tout l'hiver* » (Akbari, Esfandi et Sadr Zadeh, 1401/2022).

ENCADREMENT METHODOLOGIQUE— Afin d'aborder différents aspects de la problématique définie, la géocritique s'avère être l'approche la plus pertinente dans la mesure où elle est l'enfant du postmoderne elle-même. Théorisée pour la première fois en 2000 par Bertrand Westphal, la géocritique proclame l'hétérogénéité et la coexistence des possibles. C'est pourquoi, elle met largement en question l'univocité du temps et de l'espace qui conduit à la séparation du temps/histoire et l'espace/géographie (Westphal, « La Géocritique »). En effet, la géocritique invite à concevoir l'espace et le temps dans leur interaction car l'ère de la suprématie du temps est déjà finie dans les études littéraires et il faut le remplacer par le concept d'espace-temps : « L'ensemble spatio-temporel paraît désormais dominé par la composante spatiale ; la temporalité, elle, se dilue dans un contexte dont l'épaisseur diachronique s'amenuise » (260). Selon la terminologie géocriticienne, l'espace idéal est celui qui se situe à l'intersection de l'espace, du temps et de la subjectivité qui le vit : « c'est le *je* qui s'exprime et se scrute dans le miroir des lieux » (Westphal, « Les Villes verticales » 12). Le sujet se projette sur l'espace-temps fictionnel ; plus précisément, celui-ci reflète un état d'âme, ses désirs et besoins existentiels et est encastré d'un ou de plusieurs rythmes individuels et collectifs : « [...] il correspond à une vision du monde en émergence, à la posture d'un sujet mobile » (Grassin, « Pour une science » 4). Plus un espace-temps est ontologiquement valable, plus il est actuel et donc apte à se transformer en alternative possible de la réalité, en « autre » de son propre référent. Ainsi, la fiction garantit la compossibilité spatio-temporelle : « Le monde est ainsi, et il pourrait être autre ; le monde est ainsi, et en même temps il est autre. Le monde vit dans et de l'altérité qui lui est inhérente » (Westphal, « Pour une approche » 39). Westphal définit la « spatio-temporalité », la « transgressivité » et la « référentialité » en tant que trois axes majeurs de l'analyse géocritique (Westphal, « La géocritique ») : le premier étudie différentes tournures de rapport entre l'espace et le temps ; le deuxième aborde l'interaction entre l'espace-temps réel et fictionnel et dresse les conditions où l'univers fictionnel dépasse le référent réel ; et le troisième se propose de montrer comment l'espace-temps fictionnel redéfinit le référent réel ou bien comment il se transforme lui-même en univers de référence légitimé. Dans la présente étude, nous analyserons ces trois concepts par le biais de quelques dichotomies à savoir « centre-périphérie », « utopique-dystopique », « passé-présent » et « monochrome-polychrone » afin de voir comment, à l'époque postmoderne, elles dépassent les contours qui leurs sont déjà imposés par la tradition.

II. NAISSANCE D'UNE OPPOSITION

CENTRE-VILLE ET PERIPHERIE : UN PARTAGE EQUILIBRE ? — La question de la division des espaces urbains en « centre » et « périphérie » a toujours été l'une des problématiques centrales de la fiction urbaine. Celle-ci représente généralement ladite division en mettant en scène la variation de ses formes et ses aspects. On a une prédéfinition selon notre expérience vécue, du centre-ville et de la périphérie. C'est cette prédéfinition qui désignerait souvent les péripéties dans la fiction romanesque. Mais les œuvres qu'on a sélectionnées montrent bien que ce n'est pas toujours le cas : le centre-ville et la périphérie fictionnels ne correspondent pas nécessairement à leurs concepts géographiques. Plus précisément, la littérature et la géographie ne proposent pas nécessairement une interprétation unique du « centre » et de la « périphérie ». Géographiquement parlant, le centre est le centre, le cœur d'un

espace et la périphérie est l'espace situé autour ou loin de ce centre. Ceux-ci peuvent parfois configurer l'opposition mais ne la nécessitent pas. Cependant, littérairement parlant, le centre-ville et la périphérie ne se pensent pas tels quels ; ce sont des concepts mouvants qui se déplacent selon le regard subjectif qui est projeté sur eux. En ce qui concerne l'espace urbain, cette dichotomie se trouve partout où il y a un dominant et un dominé. Elle dispose donc d'une connotation idéologique et est en ceint de l'idée de différenciation et de distanciation : c'est un noyau autour duquel sont articulées d'autres dichotomies telles que « soi-autre », « supérieur-inférieur » et « riche-pauvre ». Plus précisément, c'est cette division qui les charge de sens. La division de l'espace urbain se voit plus nettement dans les représentations de la capitale, dominées par l'idée de distanciation et de différenciation. Les espaces urbains de la capitale sont généralement en proie aux frontières idéologiques plutôt que géographiques. Plus précisément, les dichotomies citées ci-dessus tâchent de fonctionnaliser l'espace de la capitale selon les couches sociales sans permettre aux citoyens à le vivre existentiellement et à interagir avec lui : ce n'est plus le citoyen qui décide pour son espace mais c'est l'espace idéologisé de la capitale qui détermine le sort de ses habitants qui y sont isolés, voire enfermés.

Or, l'originalité du corpus choisi consiste en ce que la dichotomie « centre-périphérie » dépasse la capitale politique, Téhéran, et se glisse également dans les représentations d'Ispahan. Grâce à son architecture centenaire et à sa longue tradition artisanale, cette ville a été reconnue en 2006 en tant que capitale culturelle d'Iran et du monde islamique. En rapprochant le statut de la capitale politique et la capitale culturelle d'Iran, cette division se transforme en une problématique intersubjective qui ne se limite plus aux frontières d'une seule ville et ne se pose non plus au niveau de couches sociales ; elle s'étend à l'échelle publique et nationale. Plus précisément, autant cette division procède à la distinction et distanciation, autant elle procède à la globalisation : l'effacement des frontières entre les deux villes reconstruit un territoire fictionnel unifié et pourtant réorganisé selon un nouveau discours social : celui de l'ancienne et de la nouvelle génération et leurs revendications.

L'autre trait caractérisant notre corpus est que la division ne s'y conçoit plus strictement. Quand elle représente la différenciation des couches sociales, cette division impose en général des frontières nettement concevables entre les espaces et les citoyens sans que ceux-ci puissent s'assimiler les uns aux autres. Quant à notre corpus, le partage est presque en équilibre ; c'est-à-dire que les représentants de deux générations circulent librement dans le centre et la périphérie. Cependant, l'ancienne génération préfère le centre-ville qui lui incarne la stabilité tandis que la nouvelle génération se réfugie à la périphérie qui est la frontière entre le connu et l'inconnu et qui configure la liberté et le changement. Ce partage proportionné fait de la division une idée fluctuante qui se déploie également au niveau des espaces eux-mêmes : le centre-ville et la périphérie sont chacun en ceints de leur espace opposé emblématisant leur contre-discours. D'une part, le centre n'est plus étanche aux espaces périphériques ; il se développe quelquefois aux marges du centre et à ses replis un contre-espace utopique qui tente de brouiller la norme établie mais que le centre tente d'éliminer car il supporte à peine l'hétérogénéité : la domination présuppose l'homogénéisation (Westphal, « La géocritique »). D'autre part, les représentations du centre-ville ne manquent non plus d'apparaître à la périphérie afin de se l'approprier.

En effet, la reconstruction fictionnelle de l'espace urbain s'articule autour de la dichotomie « centre-périphérie » avec cette différence que la division n'est plus bipolaire. La frontière entre ces deux pôles n'est pas nette parce que leur rapport présente des fluctuations qui renvoie à la complexité des discours sociaux qu'ils représentent. Plus précisément, dans notre corpus la division se remet en question : on verra qu'elle ne s'interprète plus en termes d'opposition mais en termes d'interaction.

ENFERMEMENT ET EVASION— Toutes les trois œuvres présentent un modèle fixe des personnages et de leurs relations ; ce qui fait qu'on peut définir une typologie du personnel romanesque qui consiste

aux adolescents lycéens, aux parents et au corps enseignant du lycée (le doyen, le surveillant et le professeur). Comme on vient de l'évoquer, la division de l'espace urbain en centre-ville et périphérie prend premièrement sens par rapport au personnel romanesque qu'il abrite. Il existe une certaine complicité entre les adolescents tandis que les parents et le milieu éducationnel s'opposent à eux. D'un côté, on voit des adolescents qui fuient le centre, l'incarnation de la tradition, la norme établie, l'autorité parentale et les conventions institutionnelle, et se réfugient à la périphérie qui emblématise la liberté de pensée et d'action, la nouveauté et la création. D'autre côté, ni les parents ni l'école ne tolèrent cette liberté et tentent de les empêcher à tout prix car la désobéissance des adolescents déstabilise leur statut.

Publié en 1354 (1975), *Tel qu'il était* est chronologiquement, le premier récit à représenter cette opposition qui se révèle déjà dans l'incipit : « [...] Ismaïl disait qu'Ispahan était un *foutoir*. Peut-être parce qu'on ne pouvait rien faire ici : on ne pouvait ni rentrer tard chez soi, ni fumer des cigarettes, ni parler aux filles. Les parents seraient informés de tout ce qu'on faisait⁴ » (Modarres Sâdeghi 64). Le « je » narratif, Amir, et son camarade, Ismaïl, sont deux lycéens pas très brillants qui sont lassés de l'autorité parentale et de la sévérité du milieu éducationnel :

« Mon père aimait toujours se vanter de moi. Il disait toujours à nos proches et invités qu'Amir était un garçon obéissant et studieux ; tous les jours, il rentrait à l'heure et ne passait pas son temps à flâner dans la ville ; il n'oubliait jamais de faire sa prière et jeûne tous les Ramadâns » (78-79).

« Depuis quelque temps, j'en avais marre des études et je ne supportais ni les leçons ni l'école. Jusqu'où devais-je vivre dans l'angoisse de l'appel, des notes et de la récitation des leçons faites par cœur ? [...] Si tu ne voulais pas être un bon garçon, si tu ne voulais pas étudier, tu devrais perdre beaucoup de choses. Il faut être un bon garçon, il faut qu'on te surveille toujours. Moi je voulais être un mauvais garçon, je désirais m'enfuir, tout seul, [...] » (81).

Ces deux paragraphes montrent bien comment les conventions familiales, sociales, éducationnelles et religieuses dressent des frontières entre « bon » et « mauvais » en réifiant leur sens. Le premier paragraphe est particulièrement intéressant dans la mesure où il révèle la posture légèrement ironique du « je » narratif-énonciatif qui dédouble l'instance énonciative et inverse la valeur de la vérité de son énoncé (Fromilhague et Sancier-Château). D'une part, le « je » raconte et d'autre part, il met en question cette attitude de la plupart des parents iraniens pour qui avoir un « bon » enfant n'est pas une valeur en soi. C'est plutôt un prétexte de vantardise et de se faire valoir. On est face à une narration polyphonique dans la mesure où l'ironie permet de dire et de critiquer ce qui est dit : « elle [l'ironie] vise à dévaloriser ceux dont on feint d'adopter la pensée » (150). Maingueneau soulève également le caractère paradoxale et autodestructeur de l'énoncé ironique : « [...] celui qui parle invalide cela même qu'il est en train de dire » (147). Donc, l'ironie se transforme en espace de résonance de la liberté individuelle du narrateur-énonciateur. Comme on le voit, l'autorité parentale et éducationnelle condamne l'escapade et la flânerie car un enfant flâneur est nécessairement un enfant espiègle, mal éduqué. Or, plus elle l'interdit, plus les adolescents sont encouragés à fuir et à flâner à Soffeh, montagne périphérique située au sud d'Ispahan : « La montagne était le seul endroit où il n'y avait personne. La montagne Soffeh. Quand on allait là-bas, on était rassuré qu'il n'y avait personne et s'il y en avait, on était occupé de soi-même et ne dérangeait personne » (Modarres Sâdeghi, 64). En fait, ce n'est pas un hasard s'ils préfèrent la montagne à tous les endroits situés aux régions périphériques d'Ispahan. La montagne est un endroit à double visages : d'une part, marquant les limites de la ville, elle est l'emblème de l'enfermement. Dans ce cas-là, c'est un « mur [qui] s'impose comme le lieu de l'enfermement de l'identité et de la disparition de toutes différences » (Agier 5-17). D'autre part, la montée et l'arrivée au sommet de la montagne

emblématisent le dépassement de la frontière qui est « un espace de connaissance de l'autre et de soi-même » (5-17). Dans ce cas, la montagne configure la découverte et l'évasion.

L'impact intertextuel de cette nouvelle est à suivre dans *Couleur de corbeau*, deuxième roman publié selon l'ordre chronologique où la représentation de la périphérie ispahaniennne est liée à Soffeh. Pourtant, l'espace intertextuel se prête à une mise à distance dans la mesure où la périphérie est partagée entre Soffeh et Takhté Fûlâd, le célèbre cimetière d'Ispahan. Le « je » narratif, Sina, est engagé dans la même lutte contre sa mère et son école. C'est un adolescent seul qui ne trouve aucune complicité entre soi et ses camarades et se rappelle son jeune frère et complice défunt, Saïd, le seul adolescent à avoir jamais osé monter la montagne : « Saïd connaissait un millier de chemins conduisant au sommet et que personne d'autres ne connaissait [...]. Des chemins où il n'y avait personne que lui et la montagne » (Bordbâr 11-12). Après la mort soupçonnée de Saïd dans une caserne, le « je » n'ose plus s'approcher de la montagne car il en a peur (Bordbâr). Ayant peur de Soffeh, il se réfugie à Takhté Fûlâd qui configure la stagnation et la mort. En effet, bien que le premier roman représente plutôt le visage libérateur de la montagne, le second insiste sur son visage limitatif et infranchissable encouragé par l'image du cimetière. La noirceur du regard que le « je » projette sur l'espace urbain d'Ispahan, est avant tout transmis à travers un élément paratextuel, le titre : dans la tradition iranienne, le corbeau est considéré comme un oiseau néfaste ; d'autant plus que sa « couleur » est noire. Ainsi, le « je » narratif commence à défamiliariser l'espace urbain d'Ispahan, ville autrefois mythique dont l'image a toujours été réifiée comme utopie, comme paradis perdu. La tentative de défamiliarisation de l'archétype urbain se voit également chez le narrateur du roman précédent surtout quand il appelle Ispahan un « foutoir ».

Dans *Grande route* qui est consacré aux centre-ville et périphérie téhéranais, l'opposition prend une autre forme. Sépehr est un jeune adolescent qui habite avec ses parents à Ékbâtân, le complexe situé à la périphérie téhéranaise. Il éprouve un grand attachement affectif à Ékbâtân et l'appelle son « petit pays miniaturé » (Dâdkhâh 52). En fait, l'appartement d'Ékbâtân est le seul refuge affectif de cet unique enfant choyé et pourtant partagé entre un père sympathique et maladroit et une mère emportée par ses voyages d'affaire et son travail de vendeuse et indifférente envers sa famille. Or, le bonheur d'habiter la périphérie ne perdure : la découverte tardive de la maladie cancéreuse du père lui est un coup de malheur car la famille se trouve obligée de déménager à une maison à Amir âbâd, le centre-ville téhéranais. Celui-ci présente le stéréotype de modernité et d'aisance urbaines : apparemment tout y est procuré pour la famille et le père malade : « Le médecin, la clinique et la pharmacie sont maintenant situés tout près de nous. Mais il y a toujours la nostalgie de l'air pur de la périphérie [...] » (84). Cependant, le déménagement n'est pas bienfaisant et ne peut pas sauver sa vie.

Cette mort survenue, Sépehr espère retourner au premier logement où il peut revivre les souvenirs du père défunt à travers l'espace. Or, bientôt il comprend désespérément que la mère est décidée à s'installer définitivement au centre-ville, qu'elle a déjà vendu l'appartement d'Ékbâtân. Voilà comment l'opposition entre le centre-ville et la périphérie est née : le « je » narratif commence à éprouver un fort sentiment d'empathie envers la maison du centre-ville ; il se trouve partagé entre la nostalgie du petit appartement d'Ékbâtân et la haine de la grande maison d'Amir Abâd. Le premier configure le refuge affectif et bienfaisant dont l'image se transforme progressivement en paradis perdu du narrateur. Tandis que la seconde ne lui est qu'un habitat fonctionnel et malfaisant, un moderne enfer urbain qui lui a arraché son père. En effet, le « je » narratif procède à une autre forme de défamiliarisation ; celle du statut de la maison. La maison, on le sait, est l'habitat préféré des Iraniens. En comparaison avec les petits appartements fonctionnalisés, la maison iranienne est spacieuse, adaptée à la nature humaine et porteuse d'une certaine vision du monde. Pourtant, l'appartement est ici valorisé au détriment de la maison dans la mesure où c'est un espace qui permet au « je » de remonter le cours du temps en quête

du père. Autrement dit, l'appartement présente l'image du père tandis que le « je » ne parvient pas à s'identifier à la maison et n'y retrouve pas son histoire personnelle.

Effectivement, ce n'est pas une simple coïncidence si dans tout notre corpus, ce sont les « je », les adolescents eux-mêmes, qui se chargent de la narration. Ils racontent et s'énoncent en même temps ; le « je » narratif-énonciatif est rebelle et la narration se transforme en revendication des droits. Plus précisément, c'est une mise en question de l'ordre établi, des « déjà-construits » : les uns le font en glissant l'ironie dans la narration et les autres en défamiliarisant les archétypes spatiaux. Ils se projettent sur l'espace et font leurs revendications en termes d'espace.

III. CENTRE-VILLE ET PERIPHERIE : EXPERIENCE DE LA LINEARITE SPATIO-TEMPORELLE

LIRE LES FLUCTUATIONS SPATIALES— Dans cette partie, on se propose d'étudier le « devenir » spatio-temporel du centre-ville et de la périphérie afin de voir comment leur opposition se transforme en interaction. Le passage de l'opposition à l'interaction présuppose tout d'abord un changement de regard. L'opposition participe plutôt d'ordre synchronique ; c'est-à-dire d'un regard horizontal qui tient uniquement compte du rapport des éléments dans l'instant, du moment présent où d'une période limitée de temps qui implique le moment présent. Tandis que l'interaction participe à la fois d'ordre synchronique et diachronique : « La diversité des temporalités que l'on perçoit en synchronie dans plusieurs espaces différents, voire dans un seul et même espace, s'exprime également en diachronie » (Westphal, « La géocritique » 223). C'est-à-dire que pour étudier l'interaction du centre et de la périphérie, on ne doit plus se limiter à leur rapport dans une seule œuvre : dans cette optique, les espaces urbains représentés dans tous les trois œuvres donnent naissance à un « mélange hétérogène fonctionnant comme un tout » (87). On est donc face à un univers où plusieurs espaces et temps coexistent : d'une part on doit tenir compte du rapport que les espaces périphériques, Soffeh, Takhté Fûlâd et Ékbâtân entretiennent. D'autre part, on doit prendre en considération le rapport de Tchâhâr Bâg, Zâyandeh Rûd et Amir Abâd, les centres-villes ispahaniens et téhéranais, entre eux. Et cela sans négliger l'impact intertextuel de l'opposition : « L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique » (223). Ainsi, la fiction donne progressivement naissance à une ville compossible composée de la polychronie et de la polytopie (Westphal, « La géocritique »). Celle-ci tend à agir sur la monochronie de la réalité urbaine et de la remplacer.

La posture oppositionnelle prise dans *Tel qu'il était* ne se voit pas uniquement dans le partage du personnel romanesque ; il se traduit également par le comportement du temps par rapport à l'espace. En adoptant le point de vue asynchrone, on peut percevoir les contours fluctuants du concept de centre et de périphérie. La lecture des premières pages du récit donne l'impression de l'existence d'un rapport nettement oppositionnel entre ceux-ci. Pourtant, en avançant dans le récit, on voit que le « je » narratif-énonciatif change de regard. Il ne se limite pas à représenter ces espaces urbains dans leur état présent et actuel ; il commence parallèlement à voyager dans leur histoire ; c'est-à-dire à traverser les strates temporelles et à les remonter afin de constater historiquement le devenir de leur rapport :

« Mon père disait que le jardin Hašt Béhešt⁵ lui-même n'était pas tel qu'il est aujourd'hui. Hašt Béhešt s'étendait à tous ces quartiers jusqu'à l'arrière de Masdjed Šâh, le vrai Hašt Béhešt. Il y avait un temps où tout Ispahan, y compris Tchâhâr Bâg et la Place Royale et Zâyandeh Rûd et Si-o-sé pol et le pont Khâdjû et la montagne Soffeh, était couvert par Hašt Béhešt et aucune de ces rues qui se croisent, ni ces bords de trottoir [...] n'existaient » (Modarres Sâdeghi 72-73).

On est face à l'image d'un passé où le centre-ville configurait le paradis dans la mesure où son existence était liée à celle de Hašt Béhéšt qui emblématise l'utopie de la jeune génération. Il s'associe à cette image une autre où depuis le centre-ville, le « je » narratif peut voir le sommet de Soffeh le plus clairement, où il se sent le plus proche de lui (Modarres Sâdeghi). Pourtant, Hašt Béhéšt a connu un destin décadent car aujourd'hui il n'en reste qu'une partie enfermée par les nouvelles constructions urbaines :

« Ils avaient détruit les maisons anciennes et percé cette nouvelle rue afin de faciliter la circulation des voitures. [...] A l'autre côté de la pelouse, était située la porte de Hašt Béhéšt restée toujours fermée. [...] personne n'était autorisé à y entrer. Il avait également une autre porte en bois à Tchâhâr Bâg qui était fermée tout le temps. Elle n'était pas la vraie porte et on l'avait récemment construite. [...] On ignorait où était la vraie porte de Hašt Béhéšt » (72).

L'insistance du « je » sur la fermeture de la porte et l'interdiction d'entrée montre bien le devenir décadent de Hašt Béhéšt ; c'est-à-dire la métamorphose d'une utopie en paradis perdu, inaccessible aujourd'hui. En effet, le centre-ville n'a pas toujours été un enfer idéologique et son statut fluctue entre utopie et dystopie. Plus précisément, le centre n'est pas un enfermement en soi. C'est la projection des discours idéologiques qui l'a progressivement transformé en prison. D'une part, le discours institutionnel et l'autorité parentale résonnent à travers le lycée. Construit au centre, tout près de Hašt Béhéšt et, avec ses grilles et sa grande porte en fer, le lycée tente de repousser le jardin en marge, de l'engloutir et d'empêcher les lycéens d'y accéder (Modarres Sâdeghi). D'autre part, le discours capitaliste est en train de fonctionnaliser le centre : on détruit Hašt Béhéšt et on perce de nouvelles rues et boulevards. Ceux-ci sont envahis par des bâtiments et centres commerciaux chics transformés en exposition d'articles luxueux et pourtant superflus. Donc, non seulement la destruction de Hašt Béhéšt détruit l'harmonie et le bien-être urbains, mais aussi elle fournit le terrain au grand marché qui ne cesse d'inciter les citoyens à acheter. En effet, l'espace identitaire de la ville reste en proie à un espace fonctionnel et sans âme.

La représentation de la périphérie procède également aux mêmes fluctuations. Le discours institutionnel n'a pas manqué d'y faire intrusion et l'exemple le plus parlant en est la caserne construite sur le plateau de Soffeh afin de surveiller les fréquentations et d'empêcher les jeunes gens d'accéder au sommet : « Du haut de la montagne, tu surmontes la caserne [...]. Depuis la caserne, on a tiré sur certains escaladeurs, on les a tués. [...] Les soldats. Je ne sais pas d'où ils ont tiré. Mais ils les ont perçus de loin par la caméra » (98). Cet aspect limitrophe de la montagne est renforcé par une autre image où situé aux altitudes de Soffeh, on voit « toute la ville qui ressemble à un grand cimetière » (82). Comme si l'idéologisation des espaces urbains a coupé tout rapport entre le centre et la périphérie. Cependant, en jetant un regard vertical sur la périphérie, le narrateur évoque son passé où elle appartenait à tout le monde et faisait un tout avec le centre : « La montagne n'appartenait à personne, elle était à tout le monde. Comment était-il possible de l'interdire ? [...] Elle appartenait à une époque où Ispahan était en plein épanouissement, couvert de jardins et d'eau [...] Il n'y avait aucune muraille » (94). Cette représentation rejoint celle du passé où Hašt Béhéšt n'avait pas de muraille ni de porte. Effectivement, l'évocation du passé épanouissant du centre et de la périphérie trouve ici une valeur métaphorique. Plus précisément, la métaphorisation de l'espace urbain permet au « je » de donner forme à l'idéal revendiqué par la jeune génération. Elle est en quête de liberté et de la réconciliation ainsi que la reconnaissance des différences. Or, l'état présent du centre et de la périphérie, dominé par l'empire idéologique, métaphorise la norme établie, l'autorité conventionnelle et parentale et donc l'opposition. Ainsi, la quête de la jeune génération est sans cesse confrontée aux murailles et portes infranchissables configurant les limites. Ainsi, on peut interpréter le choix du titre de la nouvelle marquée par cette quête de l'idéal perdu : la

jeune génération ne désire pas vivre l'espace urbain « tels qu'il est » aujourd'hui, séparé et idéologisé. Elle le désire « tels qu'il était » au passé, solidaire et sans frontière.

L'espace urbain représenté dans *Couleur de Corbeau* est un espace intertextuel car il emprunte les éléments principaux tels que Soffeh, le cimetière et la caserne au premier roman. Or, le « je » narratif-énonciatif profite de cet espace intertextuellement reconstruit afin de faire résonner sa propre voix, celle de la stagnation et de la déception. La périphérie en est autant marquée par l'idéologie que le centre-ville, elle a donc perdu sa figure salvatrice. En ce qui concerne le centre-ville, il porte les marques des mêmes discours idéologiques sans qu'il s'agisse des fluctuations entre l'époque présente et le passé, ou entre l'image utopique et dystopique. La rivière Zâyandeh Rûd qui remplace Hašt Béhéšt du premier récit, se transforme en représentant le plus parlant du centre-ville ispanien. Pourtant, sa représentation est extrêmement décadente dans la mesure où la rivière est asséchée : « Il y avait longtemps que je n'avais pas vu la Rivière de près, mais j'avais entendu dire qu'elle avait moins d'eau qu'un Mâdi⁶ » (Bordbâr 20). Plus précisément, l'eau est le symbole du dynamisme et du mouvement et sa disparition configure la perte de tout espoir en changement. Pour une promenade du treizième jour de Farvardin, Sizdah bé dar, le « je » s'installe avec sa famille sur le bord de la rivière asséchée quand il commence à sentir la puanteur de l'eau stagnante et des poissons morts qui lui est insupportable : « Bien qu'il y eût peu d'eau dans la rivière et qu'il n'y coulat qu'un mince ruisselet d'eau, elle puait. Je ne sais pas ce qui était arrivé aux poissons. La rivière puait bien qu'on n'y vît aucun cadavre de poisson mort » (22-23). Seul le « je » peut ressentir cette puanteur et les autres promeneurs, y compris sa famille, sont indifférents à son égard et ne la sentent pas. L'image des poissons morts traduit également l'échéance et le découragement de la jeune génération ainsi que la vanité de leurs efforts. En plus, la puanteur transforme le centre-ville en géographie fictionnelle olfactive :

« Lorsqu'on examine la représentation de l'espace selon une perspective polysensorielle, on est confronté, [...], à une synesthésie, [...]. Une ville sent bon pour les uns, mauvais pour les autres. Il arrive rarement qu'elle soit perçue comme un support olfactif homogène. [...] la perception olfactive d'un personnage, voire d'un auteur, apporterait quelque leçon sur la nature de la représentation » (Westphal, « La géocritique » 220-221).

L'association du centre-ville à la puanteur emblématise la haine de la nouvelle génération du centre-ville idéologique. Au cours de la même promenade, le narrateur assimile la vue du parc situé au bord de la rivière et la masse des citoyens assis au « cimetière des vivants » (Bordbâr 23). Effectivement, le centre-ville est un espace où la mort résonne partout au point que le « je » préfère les flâneries de Takhté Fûlâd aux promenades du centre-ville. Or, situé à la périphérie, Takhté Fûlâd est un autre cimetière.

Partagée entre Soffeh et Takhté Fûlâd, la périphérie n'est pas pourtant bienfaisante. Car la sensation de la mort marque autant le centre que la périphérie. Depuis sa maison située en voisinage de Takhté Fûlâd, le « je » narratif commence à sentir la puanteur de la rivière : « On dirait que tout Takhté Fûlâd puait. [...] Le vent a emporté la puanteur de la rivière à Takhté Fûlâd » (213). Il semble que le « je » narratif-énonciatif ne choisit pas de se réfugier à la périphérie, il est obligé de s'y réfugier car les discours institutionnels et capitalistes l'ont moins manipulée. On voit l'intrusion du discours capitaliste dans la montagne et dans le cimetière : sur le plateau de Soffeh on est en train de construire Bahârestân, une petite ville modernisée et luxueuse (Bordbâr). De même, on n'arrête de détruire Takhté Fûlâd et les maisons construites à son voisinage afin de percer de nouvelles rues, boulevards et espaces verts : « Nous sommes obligés de détruire les maisons d'ici afin de percer des espaces verts et maintenant, c'est le tour de cette rue et de quelques maisons qui s'y trouvent, [...] » (89). Quant au discours institutionnel, si le « je » passe ses journées à flâner au cimetière, ce n'est pas parce que ces flâneries le réjouissent. C'est parce qu'après la mort de son jeune frère Saïd, le seul à avoir jamais pu monter Soffeh, il se voit incapable de la monter et qu'il a peur d'en tomber : « Même maintenant que [Saïd] est mort, je sens

partout sa présence. J'ai l'impression que son âme rôde tout près d'ici : dans la maison et ses ameublements, dans la ruelle, la rue et Takhté Fûlâd et même dans mon propre corps » (14). Comme on le voit, la nomination tâche également de transmettre la noirceur de cet univers : en persan, « Saïd » est un nom qui signifie le bonheur. Donc, la mort soupçonnée de Saïd, emblème de bonheur et courage, évoque la détresse. Le « je » narratif s'appelle Sina, un nom propre qui fait également référence à la célèbre montagne Sinaï située en Egypte. Le narrateur procède ainsi à un statut paradoxal dans la mesure où il symbolise la montagne mais en même temps il la craint. Il devient donc le représentant de toute une génération partagée entre ses désirs et ses peurs. A cela s'ajoute encore le choix du titre du roman, *Couleur de Corbeau*, qui traduit la noirceur et le malheur.

En effet, l'association de la montagne au cimetière transforme son image salvatrice dans *Tel qu'il était* en une limite infranchissable et inaccessible dans *Couleur de corbeau*. D'autant plus que les flâneries de cimetière ne fournissent la joie et le plaisir, elles traduisent la perplexité et la confusion d'une jeune génération déçue et privée de ses vœux.

LA NON-COOPERATION SPATIO-TEMPORELLE— Concernant la relation entre le centre et la périphérie, comme on vient de le voir, il ne s'agit pas de l'opposition au sens propre du terme. Il convient maintenant de se demander pourquoi, malgré tous ces contours du concept de centre et de la périphérie, leur attitude reste toujours oppositionnelle. En effet, l'opposition tient principalement au comportement de l'espace à l'égard du temps. Dans ces deux premières œuvres, l'espace et le temps ne coopèrent pas et le temps ne participe pas d'espace. En d'autres termes, les coordonnées temporelles se perçoivent avec l'espace et pas dans l'espace. C'est pourquoi l'espace reste en grande partie incapable de réintégrer le passé et d'actualiser les strates temporelles.

C'est vrai que dans le premier récit, le voyage diachronique à travers les strates temporelles tente d'idéaliser l'image du centre en révélant son passé utopique. Pourtant, ceci reste une simple évocation de souvenir que le « je » narratif a entendu dire sans l'avoir vécue lui-même. D'une part, transformé en enfer idéologique, le centre-ville d'aujourd'hui est incapable d'actualiser son passé paradisiaque et de permettre à la jeune génération de le revivre. D'autre part, Soffeh, qui se veut réjouissant et libérateur est transformé en champ de lutte et ne parvient pas à transcender la mort. Car en fait, le temps de l'histoire et celui du récit restent en grande partie linéaire. Cette monochronie spatio-temporelle renforce l'idée d'opposition. Or, le « je » narratif-énonciatif et son ami ne se découragent pas et sont toujours à la recherche d'une nouvelle issue cachée pour monter Soffeh : « Tu savais qu'il y a, derrière la montagne, un chemin plus simple qu'on n'a jamais pris ? [...]. Un chemin sec, vide et sans danger. Personne ne pourrait nous surveiller avec la caméra » (Modarres Sâdeghi 100). Donc, malgré toutes les barrières et limites, la nouvelle génération tente de rester courageuse et de poursuivre sa quête de liberté et de solidarité.

Le deuxième est également marqué par cette non-coopération spatiale et temporelle sur le plan formel et thématique. Quant au plan temporel, le roman est articulé autour de l'idée de mort. L'intrigue débute sur la mort soupçonnée de Saïd, le promeneur de Soffeh et se termine sur celle du grand-père, le promeneur de Takhté Fûlâd sans qu'il y ait un changement et qu'il se passe un mouvement révélateur entre le début et la fin. En avançant dans la lecture, on a donc l'impression que l'intrigue ne se déroule pas dans la linéarité du temps, que le passage du temps est figé. Cependant, cette non-linéarité n'est pas bienfaisante ni libératrice car elle configure la stagnation et l'enfermement. En effet, cette défamiliarisation de l'image d'Ispahan, ville qui a toujours fait l'objet des descriptions idéalisantes et de la mythification, est encore plus problématique quand on adopte un point de vue auctorial. Né en 1356/1977, Farhâd Bôrdbâr, l'auteur du roman est un enfant né pendant la révolution iranienne qui a passé son adolescence pendant les années de la guerre irako-iranienne (1980-1989). La représentation

décadente d'Ispahan dans ce roman métaphorise en effet l'un des discours importants de cette génération. Connue dans la société iranienne comme la génération de décennie soixante, elle n'arrête pas de revendiquer des privations et manques causés par dix ans de guerre.

IV. REEL ET FICTION : RENCONTRE ET INTERACTION

DE L'OPPOSITION A LA RECONCILIATION— Le centre-ville et la périphérie sont en devenir perpétuel et leur attitude ne se limite pas à l'état d'opposition. *Grande route*, la troisième œuvre de la série doit être considérée en tant que point culminant de ce devenir car l'interaction remplace l'opposition. Du point de vue temporel, on peut diviser le roman en deux parties : avant et après la mort du père du « je » narratif. Dans la première partie où le père malade est toujours vivant, l'opposition entre le centre et la périphérie persiste et ces deux endroits urbains ne communiquent point :

« Iran, la rue sans bout, a de grandes maisons et de longues murailles ; contrairement aux grandes fenêtres de l'appartement d'Ékbâtân qui, remplaçant les murs, s'étendaient dans tout l'appartement. Une petite ville qui nous a éduqués comme elle est, à l'opposé de la rue fermée d'Iran, [...] » (Dâdkhâh 141).

Ce paragraphe montre bien comment l'ouverture de la périphérie s'oppose à la fermeture du centre. Adapté à l'espace ouvert et communicatif de la périphérie, le « je » supporte à peine l'espace isolé et non-interactif du centre. En plus, Ékbâtân incarne une mère et le narrateur son fils dont il a hérité l'envi d'ouverture et de liberté. Donc, enlevé à sa mère, il se sent maintenant perdu au sein d'un centre étranger : « Seulement trois rues séparent la nouvelle maison et l'école ; en avançant chaque pas sur ce court chemin, j'ai l'impression qu'un être monstrueux [...] me suit » (88). Forcé à s'adapter à la maison de centre-ville, toute la famille est partagée entre la nostalgie d'Ékbâtân et l'empathie d'Amir âbâd :

« Je ne prétendrais pas ne pas aimer la maison, mais elle m'est étrange comme la plupart des espaces que j'ai récemment vécus. Elle est ancienne et me rappelle la vitesse du passage du temps dont je ne me suis pas rendu compte ce dernier mois » (67).

« Je suis le seul qui sache que Maman aimait l'appartement d'Ékbâtân plus que nous tous et elle ne se sentirait nulle part aussi heureuse qu'elle ne l'y était » (77).

« Papa ne se sent pas à l'aise dans cette maison. Il aime le potager, la lucarne et le palier du second étage mais son univers intérieur est agité et les soirs, il se souvient des déménagements malheureux [...] de sa vie » (83).

Il semble que le père souffre plutôt de ce déplacement fortuit au centre que de sa maladie. Avant la mort du père, la maison d'Amir âbâd présente ainsi un contre-exemple de ce que Westphal appelle une « ville verticale » qui « ne s'inscrit pas dans l'horizontale du long fleuve temporel, mais bien dans une superposition de strates. Le temps de la ville relève d'une archéologie » (« Les Villes verticales » 379). Contrairement à cette définition, l'espace-temps romanesque relève pour le moment de la synchronie et la maison, métonymie du centre-ville, ne peut pas actualiser les souvenirs d'autrefois.

Or, l'intérêt principal de ce roman, qui le distingue également des œuvres précédentes, consiste en ce que l'espace-temps urbain y est agencé selon l'idée de la transcendance de mort. Dans la seconde partie du roman, la maison et tout le centre-ville transcendent la mort du père. Et c'est parce que le rapport oppositionnel et synchronique du « je » avec le centre et la périphérie trouve une dimension diachronique qui ravive le visage du père et le présentifie en permettant au « je » de remonter les strates temporelles :

« Je ne peux pas résister contre cette idée que les cartes invisibles [...] font croiser les maisons ressemblantes ; sinon comment serait-il possible qu'après avoir déménagé à

Amirâbâd, qu'après la mort de Behrouz, je rencontre une maison qui était l'exacte copie de notre microcosme au Boulevard des Fleurs » (Dâdkhâh 113).

Comme on le voit, la maison qui n'était qu'un habitat, devient une manière d'être au monde. Autrefois étranger, Amirâbâd devient intime à ce point que les flâneries dans ses ruelles ne sont plus simplement des promenades, elles présentent une forme de thérapie que le narrateur appelle « ruelle-thérapie » (83). En plus, le « je » commence à prendre conscience de la valeur historique des espaces périphériques qu'il ignorait : « Pendant toutes ces années vécues tout près de la Tour [Azâdi], [...], j'ignorais ses pierres, ses lignes droites, ses fenêtres et ses courbes. Mais maintenant il me semblait le bâtiment le plus grandiose du monde. Cher et unique » (207). Aux yeux du narrateur, il n'y a plus d'écart ni de frontière entre le centre et la périphérie ; ils forment un tout, un Téhéran qui possède une mémoire collective : « [...] et comme une grande route, elle nous liait à la mémoire universelle des villes... voire celle des civilisations... » (155). Cette description de la mémoire collective de la ville est assez parlante dans la mesure où elle correspond à la définition westphalienne de la ville verticale : « Chaque ville est dans cette double verticalité qui s'explique et se complaît dans la hauteur, mais qui se révèle dans la profondeur. [...] l'essence d'une ville ne correspond pas à son aspect et à sa surface, mais qu'elle s'exprime dans le croisement entre espace et temps » (« Les Villes verticales » 379-380). D'une part, Téhéran et sa mémoire sont synchroniquement liés aux autres villes du monde qui possèdent chacune une mémoire. D'autre part, ils entretiennent un rapport diachronique avec d'autres civilisations qui ont parcouru l'histoire. Effectivement, Téhéran se transforme en capitale stratifiée où l'espace, l'histoire (mémoire individuelle) et l'Histoire (mémoire collective) se rejoignent.

LA PLURALITE SPATIO-TEMPORELLE— Il convient de remarquer que la transcendance de la mort ne dépend pas uniquement du changement de l'attitude oppositionnelle en interactionnelle ; elle tient également au comportement du temps par rapport à l'espace. *Grande route* est un roman partiellement autobiographique. Cette dimension se révèle assez tardivement, dans la note de bas de l'avant-dernière page du roman : l'auteur, Sina, rapproche son statut de romancier à celui de Sépehr, le « je » narratif-énonciatif. Ce trait autobiographique permet d'abord d'attribuer le discours défendu dans le roman à la jeune génération contemporaine iranienne dont l'adolescence est passée, comme l'auteur, pendant les années soixante-dix et quatre-vingts. Contrairement à la génération des années soixante, celle-ci voit la seule solution en tolérance, dialogue et réconciliation.

Le temps de l'histoire oscille en trois périodes principales : l'enfance, l'adolescence et la jeunesse. Cette dernière constitue le moment présent de l'énonciation où Sépehr est un romancier-architecte tout comme l'auteur. Donc, le temps de l'histoire est organisé selon un constant va-et-vient entre ces trois périodes de la vie du « je » narratif-énonciatif qui arrache ce temps à la linéarité. D'ailleurs, *Grande route* doit être considéré comme l'apogée de la quête d'espace urbain dans la mesure où le thème et la forme s'unissent. C'est-à-dire que le style adopté se propose de dépasser la linéarité et de la remplacer par la polychronie, par un temps multidimensionnel. Le labyrinthe, on le sait, est la forme architecturale par excellence qui ralentit le passage du temps voire le fait oublier. Le « je » adopte cette structure pour architecturer son style afin que l'écriture puisse reproduire l'architecture ; ainsi la ville textuelle s'unit à la ville référentielle : « Écrire, c'est arpenter et cartographier » (383). Mais par quels moyens le « je » transforme son style en labyrinthe ? La narration est parsemée de commentaires et jugements personnels du « je » qui sont juxtaposés au récit par virgules ou en apposition : « Devant la maison, on a parké un ancien Škoda. [...]. Ses sièges en cuir sont déchirés et les enfants— ou les adultes ? — ont enlevé son volant » (Dâdkhâh 76). Parfois, comme dans cet exemple, le « je » se pose une question et introduit une « modalité épistémique » (Fromilhague et Sancier-Château 80) encourageant l'aspect hypothétique de l'énoncé. Les appositions sont d'ailleurs l'espace où le « je » change de temps en temps la posture énonciative : « L'être humain — comme disent les grands savants — est l'être qui s'habitue » (77). Ici, il

se cache derrière le lieu d'énonciation apparent de « grands savants » afin d'atténuer la charge ironique de son énoncé. Il y a d'autres cas où il porte directement son jugement de valeur : « [...] mais son univers intérieur est agité et les soirs, il se souvient des déménagements malheureux de sa vie — qui étaient d'ailleurs nombreux — » (83) ; « Hier, les mosaïques de cours — on dirait qu'elles ne supportaient plus le corps maigri de Papa — se sont brisées » (105). Dans ces exemples, l'acte d'énonciation procède à la « modalité assertive » (Fromilhague et Sancier-Château 80).

En plus, elle est coupée par beaucoup d'espaces blancs, de points de suspensions et d'ellipses énonciatives : « Je l'affirme en témoignage de cet espoir qui pendant ces années-là — quel qu'il fût vrai ou faux — coulait dans les veines de Téhéran et comme une grande route, elle nous liait à la mémoire universelle des villes... voire celle des civilisations... » (Dâdkhâh 155) ; « La littérature commence ici-même... Ta ville est ici-même... Tu étais perdu et tu te retrouveras bientôt » (286). Les différentes formes d'ellipse tâchent de manipuler le tempo romanesque, de l'accélérer ou de le ralentir : « [ellipse] permet d'omettre, c'est-à-dire de passer sous silence un épisode, un fait. Elle peut revêtir une fonction explicative ou au contraire éluder un évènement » (Calas et Charbonneau 84). Voilà comment le style adopté fournit la matière d'architecture de la ville fictionnelle.

Architecturant son récit, l'instance auctoriale tente de réduire l'écart entre un Téhéran réel et un Téhéran fictionnel pour que ceux-ci se recouvrent : « Le texte calque la ville, qui est son référent. La ville elle-même peut prendre la forme du texte. [...] Parfois c'est la ville qui produit du texte, parfois au contraire c'est le texte qui évoque la ville comme un résidu de mémoire » (Westphal, « Les Villes verticales » 384). Ainsi, nous pouvons délibérément vivre dans l'une ou l'autre ville car elles forment un tout. « Dès lors qu'une ville cesse de produire du texte, [...], elle cesse d'exister » (387). De même, dès que nous cessons d'imaginer et d'écrire notre ville, nous cessons d'exister. C'est pourquoi, la « ville verticale » configure avant tout notre manière d'être au monde.

LE DECENTREMENT REFERENTIEL ET LA COMPOSSIBILITE URBAINE— L'intérêt géocriticien de *Grande route* ne consiste pas uniquement en rapport interactionnel entre le centre-ville et la périphérie mais particulièrement en compossibilité de la ville. Selon Westphal, la ville compossible est celle qui tient compte de la nature hétérogène de l'espace urbain : « Le roman [...] conçoit la forme qu'une cité peut virtuellement prendre. Il ne témoigne pas seulement d'une histoire passée ; il anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante » (387). Pendant son séjour à Tabriz accompagné de sa mère, le « je » a l'impression de revivre partout Téhéran comme si ce dernier était dilué dans Tabriz, sa ville maternelle : « En chemin d'arrivée, j'ai essayé de mémoriser la géographie du quartier. Les rues, les ruelles tortueuses, les montagnes du nord et leur coloration étrange. [...] Regarde ! Ses rues et maisons ressemblent à Téhéran ; à Mašhad, Ispahan et n'importe quelle ville » (Dâdkhâh 214-215). Le narrateur est partout en quête des indices qui le font revivre la capitale et permettent d'enlever l'écart spatio-temporel entre ces deux villes : « Tabriz n'est plus ressemblant à Téhéran, c'est Téhéran même [...] » (219). De même, Téhéran se transforme en agglomérat de villes et de mondes non vécus que le narrateur peut revivre : « Toutes les lettres constituant le mot Athènes se trouvent dans le nom propre de Téhéran ; n'est-il pas étonnant ? » (249). En jouant sur les noms propres, le « je » narratif tente de montrer comment en vivant Téhéran, il est capable de vivre les villes universelles et mythiques. Cette hétérogénéité s'explique par la terminologie westphalienne : « Asynchrone et polyrythmique, la ville est à la fois elle-même et viscéralement autre à soi-même » (Westphal, « Les Villes verticales » 382). Le roman prend fin sur l'idée d'existence d'un réseau d'association entre toutes les villes qui s'est approprié du « je » : « Les villes se sont appropriées de moi et leur rythme coule dans mon cœur battant » (Dâdkhâh 321). En effet, on voit se former une nouvelle définition de la ville qui n'est point l'espace-temps fonctionnel vécu comme habitat. Elle existe en nous comme nous existons en elle ; elle nous lit et nous comprend comme nous la lisons et la comprenons : comme on vient de l'évoquer, la ville fictionnelle est surtout notre manière d'être et traduit nos désirs et besoins existentiels.

Contrairement à la ville réelle de référence, qui est fondamentalement synchronique et unidimensionnelle, la ville fictionnelle est synchronique et diachronique, elle tient à la fois compte de l'axe horizontal et vertical de l'espace-temps : « Elle est une concrescence d'éléments hétérogènes qui font masse : les lieux ne peuvent être perçus que dans le volume pluridimensionnel de l'espace-temps, d'un espace élevé au carré du temps » (Westphal, « Les Villes verticales » 381). Ainsi, elle devient un monde compossible qui peut abriter une infinité de mondes possibles vécus et non vécus : « Du fait du poids de son histoire, elle est compossibilité, virtuellement ouverte sur une infinité de mondes possibles » (381). Dans *Grande route*, Téhéran présente l'exemple brillant d'une ville hétérogène et compossible car elle émerge en carrefour de la pluralité perceptionnelle de l'espace-temps « [...] Téhéran est enceint d'un monde possible [...] » (Dâdkhâh 260). Donc, la fiction « décentre » le Téhéran réel pour « recentrer » un Téhéran fictionnel. Marie-Laure Ryan définit ainsi le phénomène de « recentrement » :

« [...] transfert imaginaire, de la part du lecteur, dans un monde possible qu'il se mettrait alors à considérer comme actuel [...]. Il s'agira en effet de considérer le monde défini par le texte comme le monde à partir duquel est construite la référence à d'autres mondes possibles, actuels et/ou fictionnels » (Cité par Lavocat 25).

Le Téhéran fictionnel est une ville ontologiquement plurielle dans la mesure où l'auteur et les lecteurs y projettent leurs perceptions spatio-temporelles et donc, leurs manières d'être. Sa pluralité lui accorde une solidité ontologique et le rend plus actuel que son référent géographique car le Téhéran fictionnel est toujours présent et accessible. C'est pourquoi, il est apte à devenir un référent textuel qui peut fournir le point de départ d'autres Téhérans et d'autres villes : « [...] le référent se situe hors du monde réel, quelque part dans un texte, voire dans une série de textes. En d'autres termes, il devient loisible d'identifier un référent dans une chaîne intertextuelle qui se sera consolidée au fil du temps et des livres [...] » (Westphal, « La géocritique » 193). Chez le narrateur, la découverte du caractère ontologique du Téhéran coïncide avec la prise de conscience de sa vocation en tant que romancier : « La littérature commence ici-même... Ta ville est ici-même... Tu étais perdu et tu te retrouveras bientôt » (Dâdkhâh 286). Ceci nous permet d'identifier à travers Sépehr, le « je » narratif-énonciatif, le visage de Sina, le romancier et d'affirmer que *Grande route* est un roman urbain autofictionnel : la quête des espaces urbains configure la quête de soi. Dès que le « je » perdu trouve sa vraie ville, son propre Téhéran, il parvient à se retrouver.

V. CONCLUSION

En guise de conclusion, il convient de dire que les œuvres constituant notre corpus, choisies de différentes périodes de la littérature contemporaine et extrême-contemporaine iranienne, mettent en scène la manière dont le postmoderne a transformé le concept de ville dans l'imaginaire urbain des auteurs. Beaucoup de romans iraniens apparus au début du XX^e siècle choisissent la ville en tant que cadre spatio-temporel du déroulement des faits. Plongé dans la noirceur, celui-ci est décadent et partage la corruption sociale et la perfidie des citoyens. La ville procède donc à un symbolisme bipolaire, trop univoque et donc incapable à représenter la fluctuation des espaces urbains et à intégrer toutes les formes possibles qu'ils ont ou qu'ils peuvent prendre.

Or, la présente étude a bien montré que l'« être » et le « paraître » d'une ville peuvent être complètement différents. Nous l'habitons souvent dans son « ici-maintenant » ignorant sa multiplicité spatio-temporelle que nous vivons parallèlement. C'est-à-dire que nous la vivons non seulement selon notre propre perception spatio-temporelle, mais aussi selon celle de l'autrui, de la société et de l'idéologie. Ceci montre bien que dans un premier regard, la ville n'est qu'une ; pourtant, elle est enceinte d'ici et d'ailleurs ainsi que du passé, du présent et du futur. La ville postmoderne est à la fois

soi-même et sa propre altérité. Comme nous l'avons montré à travers notre corpus, c'est une ville où la dystopie est née au sein de l'utopie et cohabite avec elle. La ville postmoderne donne ainsi naissance à un symbolisme ontologiquement pluriel qui se prête à l'interprétation et permet au lecteur de se lire et se retrouver. Donc, autant le postmoderne manipule le concept de ville et d'espace urbain, autant il change celui de citoyen-lecteur. Dans le roman extrême-contemporain iranien, on est face à la spatialisation des discours sociaux : l'espace urbain s'est transformé en langage préféré de la jeune génération lui permettant d'éviter la parole qui s'avère être moins efficace. Elle adopte en effet le langage d'espace urbain pour parler, prendre parti, revendiquer et proposer la solution. Aujourd'hui, la fiction urbaine iranienne conçoit la ville comme un sociogramme où les espaces urbains et leur concaténation configurent la convergence et la divergence des discours et représentations sociales. C'est la particularité du roman postmoderne, qui selon Westphal, est le roman d'espace ; un roman où tout prend un tour spatial. Le roman postmoderne ne cesse d'inventer et d'architecturer des villes fictionnelles. La façon dont le lecteur vit, se perd et se retrouve dans les labyrinthes de cette ville traduit sa manière d'être au monde.

NOTES

- [1] *Hamân tor ké bûd*
- [2] *Rangé kalâg*
- [3] *Šahrâh*
- [4] Étant donné que les œuvres étudiées ne sont pas traduites en français, les traductions sont faites par les auteurs.
- [5] L'un des monuments historiques les plus célèbres d'Ispahan. Il est constitué d'un vaste jardin et d'un palais à son centre dont l'architecture configure le Mandala.
- [6] Une chaîne de petites branches de Zâyandeh Rûd coulant dans certains quartiers d'Ispahan.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] AGIER, Michel. *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Paris : La Découverte, 2013.
- [2] CALAS, Frédéric., CHARBONNEAU, Dominique-Rita. *Méthode du commentaire stylistique*. Paris : Nathan, 2000.
- [3] FROMILHAGUE, Catherine., SANCIER-CHATEAU, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Armand Colin, 2016.
- [4] GRASSIN, Jean-Marie. « Pour une science des espaces littéraires ». *La géocritique Mode d'emploi*, Édité par Bertrand Westphal, PULIM, 2000, pp. I-XIII.
- [5] LAVOCAT, Françoise. « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions ». *La Théorie Littéraire Des Mondes Possibles*, Édité par Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 15-51.
- [6] MAINGUENEAU, Dominique. *Énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, 1999.
- [7] TAUBER, Michèle. « Les paysages comme reflet de la décadence et de l'érotisme dans l'œuvre romanesque de David Vogel ». *Les espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques*, Zürich : LIT, 2017.
- [8] WESTPHAL, Bertrand. « Pour une approche géocritique des textes *Esquisse* ». *La géocritique Mode d'emploi*, Édité par Bertrand Westphal, PULIM, 2000, pp. 9-39.
- [9] WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique Réel, Fiction, Espace*. Paris : Minuit, 2007.
- [10] WESTPHAL, Bertrand. « Les villes verticales ; Inscription de l'Histoire et du Texte dans l'espace urbain ». *La Mémoire des villes ; The Memory of Cities*, Édité par Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publications de l'Université de Saint- Étienne, 2003, pp. 379-387.

منابع فارسی

- [1] مدرس صادقی جعفر، "همان طور که بود"، قسمت دیگران و داستان‌های دیگر، مرکز، تهران، 1384.
- [2] بردبار فرهاد، رنگ کلاغ، مرکز، تهران، 1382.
- [3] دادخواه سینا، شاهراه، چشمه، تهران، 1393.