



# *Le Cœur de la vache :* Le retour de la littérature iranienne à la relation « l’humain/l’animal » et sa redéfinition écoféministe\*

Najmeh AKBARI\*\*/ Sharareh CHAVOSHIAN\*\*\*

**Résumé**— « La Vache » est l’œuvre la plus parlante de la littérature iranienne du siècle dernier qui problématise la relation entre l’humain et l’animal. A l’époque actuelle, la conscience écologique et écoféministe des romanciers iraniens éveillée, la littérature extrême-contemporaine revient à cette relation. Roman extrême-contemporain, *Le Cœur de la vache* peut être considéré en tant que relecture écoféministe de « La Vache » et ceci se comprend à travers nombreuses références à l’intrigue et au personnage principal de la nouvelle. Le roman met en scène le jeune Atā qui fait l’expérience d’une aliénation progressive à force d’avoir travaillé dans un abattoir et tué les vaches. Il défend en effet une position écoféministe qui rejoint celle de Susan Griffin revendiquant l’égalité de l’homme et de la femme face à l’environnement. Dans cette recherche, nous nous sommes proposé d’effectuer une lecture réceptionniste et écoféministe du *Cœur de la vache* et nous avons tenté de répondre à quelques questions majeures : comment *Le Cœur de la vache* reproduit-il la problématique de « La Vache » et comment peut-on interpréter l’écart que le personnage principal représente par rapport à celui de la nouvelle ? Pourquoi ce personnage principal est condamné à l’isolement et comment le vit-il ? Quel type de relation rattache ce dernier au monde animal et quelles sont les conséquences d’une telle relation ? La réponse à ces questions nous a révélé l’émergence d’une nouvelle conscience écoféministe qui proclame l’égalité de l’homme et de la femme face aux conventions patriarcales et capitalistes.

**Mots-clés**— *Le Cœur de La Vache*, l’écoféminisme, la réception, « La Vache ».

\* **Date de réception** : 2025/04/18

**Date d’approbation** : 2025/08/12

\*\* Postdoctorante, Département de Français, Faculté de Littérature, Université Alzahra, Téhéran, Iran. Email : [n.akbari@alzahra.ac.ir](mailto:n.akbari@alzahra.ac.ir)

\*\*\* Maître de conférences, Département de Français, Faculté de Littérature, Université Alzahra, Téhéran, Iran (Autrice responsable). Email : [sh.chavochian@alzahra.ac.ir](mailto:sh.chavochian@alzahra.ac.ir)



# *The Heart of The Cow: Iranian Literature's Return to The "Human/Animal" Relationship And Its Ecofeminist Redefinition\**

Najmeh AKBARI\*\*/ Sharareh CHAVOSHIAN\*\*\*

## *Extended abstract—*

Inspired by the naturalist movement, twentieth-century Iranian literature explored the relationship between humans, nature, and natural phenomena. Yet few works directly addressed human–animal relations. Among the exceptions is Ġolām ḥosseïn Sāēdi's famous short story *The Cow* (1964), in which Maš Hassan's refusal to accept the death of his cow leads to his progressive alienation and ultimate demise. The story's impact grew after Dāryūš Mehrdjū's acclaimed 1968 film adaptation.

In 2024, *The Heart of the Cow* revisits this classic text, situating its themes within contemporary ecological and ecofeminist discourse. The novel mirrors Maš Hassan's alienation through its protagonist, Atā, a slaughterhouse worker torn between patriarchal-capitalist demands and his moral refusal to kill animals. Unlike Maš Hassan, Atā remains conscious of the violence he enacts, his inner conflict reflecting both human–animal solidarity and spiritual suffocation under oppressive systems.

Reception theory, particularly Hans Robert Jauss's concept of the "aesthetic gap," highlights how *The Heart of the Cow* diverges from its hypotext. By linking Atā's feminine anima with the female animal, the novel introduces an ecofeminist dimension absent in Sāēdi's story. Here, ecofeminism is understood not as a rigid dichotomy of "woman/man" or "nature/capitalism," but as a fluid, postmodern framework emphasizing shifting boundaries and hybrid identities.

Atā thus emerges as an oxymoronic character—male-bodied yet spiritually feminine, unable to procreate yet artistically fertile. His identification with cows blurs gender categories and redefines ecofeminist concerns beyond physical fecundity. Ultimately, the novel transforms the theme of metamorphosis into a metaphor for humanity's fragile condition in relation to nature.

\* **Received:** 2025/04/18

**Accepted:** 2025/08/12

\*\*Postdoctoral researcher, Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: [n.akbari@alzahra.ac.ir](mailto:n.akbari@alzahra.ac.ir)

\*\*\* Associate professor, Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding author). E-mail: [sh.chavochian@alzahra.ac.ir](mailto:sh.chavochian@alzahra.ac.ir)

In conclusion, *The Heart of the Cow* exemplifies postmodern ecofeminism in Iranian literature. By challenging dichotomies and emphasizing contradictions, it expands the meanings of “masculine” and “feminine,” positioning the anima as a force of solidarity with animals and the environment.

**Keywords**—“The Cow”, Ecofeminism, *The Heart of the cow*, Reception.

#### SELECTED REFERENCES

- [1] JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Maillard, Claude. Paris : Gallimard, 1978.
- [2] LAMBOT, SALVETTI-LIONNE, Juliette & Anne-Florence [coord.]. *Mon corps, ma planète!* . Paris, Eyrolle, 2023.
- [3] LARRÈRE, Catherine. *L'écoféminisme*. Paris : La Découverte, 2023.



## قلب گاو: بازگشت ادبیات ایرانی به رابطه «انسان/حیوان» و بازتعریف اکوفمینیستی آن\*

نجمه اکبری\*\*/شراره چاوشیان\*\*\*

**چکیده** — داستان کوتاه «گاو» بارزترین اثر ادبیات ایرانی قرن گذشته است که رابطه میان انسان و حیوان را به چالش می‌کشد. در قرن حاضر، با بیدار شدن آگاهی بوم‌شناختی و اکوفمینیستی نویسندگان ایرانی، ادبیات متأخر به این رابطه بازگشته است. *قلب گاو*، رمان متأخر، می‌تواند بعنوان بازخوانش اکوفمینیستی «گاو» قلمداد شود و این امر در رمان از ورای ارجاعات مختلف به سیر و شخصیت اصلی این داستان کوتاه قابل رؤیت است. *قلب گاو* شخصیت عطا را به تصویر می‌کشد که به دلیل کار کردن در کشتارگاه و کشتن گاوها، دچار از خودبیگانگی تدریجی می‌شود. رمان از موضعی اکوفمینیستی حمایت می‌کند که هم راستا با سوزان گریفین است و بر اساس آن زن و مرد در برابر زیست محیط برابرند. در این پژوهش تلاش ما بر آن بود که خوانشی دریافت‌شناختی و اکوفمینیستی از *قلب گاو* ارائه دهیم و به سؤالات مهمی پاسخ گوئیم: چگونه رمان مسئله اصلی داستان را بازسازی می‌کند و چگونه می‌توان تفاوت میان شخصیت اصلی دو اثر را تفسیر کرد؟ چرا شخصیت اصلی رمان محکوم به طردشدگی اجتماعی است و چگونه آن را زیست می‌کند؟ چه رابطه‌ای او را به جهان حیوانی پیوند می‌دهد و نتایج این پیوند چیست؟ پاسخ این سؤالات ما را به آگاهی اکوفمینیستی جدیدی رهنمون ساخت که بر اساس تساوی زن و مرد در برابر معیارهای مردسالار و سرمایه‌مدار شکل گرفته است.

**کلمات کلیدی** — اکوفمینیسم، دریافت، *قلب گاو*، «گاو».

## I. INTRODUCTION

La littérature iranienne du vingtième siècle a commencé à réfléchir aux rapports entre l'être humain et la nature et les phénomènes naturels et à en faire l'objet de nombreuses œuvres. Cependant, parmi elles, rares sont celles qui portent une attention particulière à la relation entre l'humain et l'animal. En parlant de cette relation on se rappelle souvent de celui dont l' « œuvre se présente comme un reflet de la société iranienne des années quarante [de l'ère solaire] » (Keyfarokhi 16), Ğolām ĥossein Sāédi et de sa célèbre nouvelle « La Vache », qui fait partie du recueil *Les endeuillés de Bayal*<sup>1</sup> (1343/1964). Sāédi se rendait « dans les communes et les villages pour discourir contre la féodalité » (Raoufzadeh 148) ; le monde de sa création est « envahi autant par la pauvreté que le vide spirituel et culturel. » (Alavi 17) Dans la nouvelle susmentionnée, face à la mort soudaine de sa vache à laquelle il est affectivement et financièrement attaché, le personnage principal, Maš Hassan, s'accroche à sa propre dépersonnalisation : au lieu d'accepter cette mort, il commence à dénier sa propre identité humaine et à montrer des comportements animaux ; disant qu'il n'est plus Maš Hassan mais la vache de ce dernier (Sāédi). Cette aliénation progressive qui conduit à la mort du personnage principal a tellement marqué l'esprit littéraire et artistique iranien que Dāryūš Mehrdjūi en a fait une brillante adaptation cinématographique en 1347/1968. Ce film a beaucoup contribué à la renommée de la nouvelle et de son auteur en Iran et dans le monde entier.

Avec la publication du *Cœur de la vache* (Soltānpūr) en 1402/2024, la littérature extrême-contemporaine iranienne fait un retour à « La Vache ». L'intrigue du *Cœur de la vache* tourne autour d'Atā, un jeune homme ayant un corps fragile et des goûts littéraires et artistiques. Il est sans cesse blâmé par son père pour ne pas vivre comme un vrai « homme » ; c'est-à-dire quelqu'un qui aurait un travail bien payé et se comporterait virilement. Oppressé par ce regard patriarcal, Atā se voit obligé de renoncer à son métier de photographe ; il commence à travailler dans un abattoir. Chemin faisant, il se trouve face à deux types d'oppressions : celle de sa propre identité et de ses propres goûts par le patriarcat et celle des vaches par le capitalisme. Plus précisément, autant il est victime du discours patriarcal, autant les vaches sont victimes des objectifs capitalistes tels que la production massive de la viande. Ainsi, il commence à s'identifier à ces animaux femelles et un lien affectif s'élabore entre eux. Pourtant, ne pouvant rien faire contre l'atrocité de sa propre situation ni contre celle des vaches destinées à l'abattage, il fait l'expérience d'une aliénation progressive : non seulement il commence à se comporter comme les vaches, mais aussi, il perd le sens de la responsabilité et devient passif. En effet, emprunté à « La Vache » de Sāédi, le thème d'aliénation de l'humain versus animal construit le point de convergence entre Atā et Maš Hassan. Cependant, le roman l'a différemment traité par rapport à la nouvelle et en a profité afin d'élaborer une critique écoféministe.

Ce retour est significatif dans la mesure où elle coïncide avec l'éveil de la conscience écologique et écoféministe de la jeune génération des romanciers iraniens. Plus précisément, l'aliénation de Maš Hassan y fait l'objet d'une mise en abyme reflétant la situation du personnage principal Atā, ouvrier

d'abattoir, face à un dilemme : s'exposer aux conventions patriarcales et capitalistes ou se libérer en arrêtant de tuer les vaches. Plus précisément, l'aliénation rapproche le statut d'Atā et celui de Maš Hassan. Cependant, leur différence consiste en ce qu'Atā reste conscient de l'atrocité de la tuerie animale qu'il est obligé de faire afin de gagner sa vie. Et cet acte forcé coïncide avec le sacrifice de son « anima » étouffé par le milieu patriarcal et capitaliste. Hans Robert Jauss, grand théoricien de la réception, définit le concept d'écart comme la moindre différence formelle ou thématique, qu'une œuvre littéraire présente par rapport à son hypotexte :

*« [...] l'on appelle l'écart esthétique la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières [...] » (58).*

En effet, en considérant « La Vache » en tant que hypotexte et *Le Cœur de la vache* comme hypertexte, on peut dire que l'association de la féminité spirituelle du jeune Atā avec l'animal femelle donne naissance à une problématique écoféministe constituant l'écart que le roman développe par rapport à la nouvelle.

La cause écoféministe a été premièrement lancée par Françoise d'Eaubonne dans son livre *Le féminisme ou la mort* (1974). Ses idées, vite oubliées en France, ont été largement reprises aux États-Unis et parallèlement dans le monde entier particulièrement en Inde, en Afrique et en Amérique du Sud. Ces mouvements regroupaient les femmes qui luttait pour les causes féministe et environnementale. Comme l'indique son nom, l'écoféminisme est né de la conjonction entre la féminité et l'écologie d'une part, et le patriarcat et le capitalisme, de l'autre : la modernité capitaliste présente aujourd'hui deux formes majeures, à savoir l'industrialisation et la colonisation ; deux concepts rejetant la nature en dehors de la société afin de mieux l'exploiter (Larrère). De la même façon, la femme est poussée en marge de la vie sociale car elle est considérée comme membres inférieurs par rapport à l'homme (Larrère). Par conséquent, de plus en plus la société patriarcale maltraite la femme, de plus en plus la modernité capitaliste marginalise la nature pour en tirer mieux son profit :

*« [...] les hommes [...] se sont approprié à la fois la fertilité de la terre et la fécondité des femmes, et ont fondé leur pouvoir sur cette double exploitation qui tourne au désastre » (16).*

Ce mouvement regroupe plusieurs féministes militantes autour du concept de « dominations jumelles » (Larrère 62) de la femme et de la nature ; la première étant opprimée par le patriarcat et la seconde exploitée par le capitalisme. Selon Larrère, (2023) les écoféministes expliquent cette domination croisée, ayant recours à ces termes qui rapprochent la femme et la nature : « distinction, hiérarchisation, domination ». La domination de l'homme sur la nature est « anthropocentrique » :

*« [...] c'est la supériorité morale présumée de l'humain sur le reste de la nature qui justifie sa domination » (62).*

Celle de l'homme sur la femme est « patriarcale » :

*« Un cadre conceptuel oppressif est patriarcal quand il explique, justifie et maintient la subordination des femmes par les hommes » (63).*

Au début, le mouvement était articulé autour des dichotomies telles que « femme/homme » et « environnement/capitalisme ». Récemment, une nouvelle tendance s'est manifestée qui opte pour ne pas figer ces rapports dichotomiques et propose de les dépasser en montrant les fluctuations de la dichotomie « homme/femme ». On peut attribuer l'origine de cette tendance au mouvement postmoderne qui évite de stabiliser les concepts et phénomènes et refuse même de les définir :

« *Le sujet moderne était conçu par rapport à sa stabilité identitaire, conceptuelle, objective. Le sujet postmoderne est diffracté et diffus* » (Seguin 77).

Dans ce sens, Haraway et Griffin refusent également d'associer exclusivement la femme à l'environnement et défendent l'idée que « hommes et femmes sont à égalité dans la relation à la terre génitrice » (Larrère 103). Effectivement, *Le Cœur de la vache* est l'une des rares œuvres de la littérature écoféministe iranienne s'inscrivant dans la même lignée : Atā se sent partagé entre un corps masculin et un esprit plutôt féminin. Ainsi, il donne naissance à un personnage oxymorique qui échappe largement à la dichotomie « homme/femme ». Il fait preuve qu'un homme peut aussi bien faire le sujet d'une analyse écoféministe qu'une femme car l'écoféminisme pourrait moins être en rapport avec la fécondité corporelle que spirituelle.

Dans la présente recherche, nous nous proposons d'effectuer une lecture réceptionniste et écoféministe du *Cœur de la vache*. Notre problématique interroge la façon dont l'autrice se tient dans une perspective réceptionniste et fait dans *Le Cœur de la vache*, une relecture critique de « La Vache ». Elle interroge également la possibilité de la redéfinition de la dichotomie « femme-nature » en remplaçant « femme » par un « homme » ayant un univers féminin. Pour ce faire, nous nous sommes posé quelques questions : Comment *Le Cœur de la vache* s'inspire-t-il de « La Vache » ? De quelle manière le roman profite des éléments inspirés de la nouvelle afin d'élaborer son propre regard critique ? Dans quelle mesure le personnage principal, en tant qu'homme, peut-il avoir un mode de vie écoféministe ? Comment vit-il les contradictions et obligations exigées de ce mode de vie dans une société patriarcale et capitaliste ? En quoi consiste l'originalité de la critique écoféministe soutenue par *Le Cœur de la vache* ? Afin de répondre à ces questions, nous partirons de l'étude réceptionniste du roman basée sur le concept d'écart esthétique entre « La Vache », en tant qu'hypotexte, et *Le Cœur de la vache*, en tant qu'hypertexte. Ensuite, nous analyserons le dilemme dans lequel le personnage principal est, d'une part, pris face aux exigences patriarcales et capitalistes de son milieu et d'autre part, à sa responsabilité environnementale. Finalement, nous nous concentrerons sur les causes conduisant la solidarité entre l'humain et l'animal à l'aliénation et sur ce qui démarque cette aliénation de celle représentée dans l'hypotexte. L'ensemble des résultats obtenus révéleront comment le statut oxymorique d'Atā pourrait brouiller les contours de la masculinité et de la féminité afin de redéfinir de nouvelles sphères de sens.

S'agissant des recherches déjà effectuées sur l'écoféminisme et la littérature en France, on peut citer le nom de quelques revues et ouvrages collectifs tels que *Faire partie du monde : réflexions écoféministes* (Casselot et Lefebvre-Faucher, 2017), « *Écoféminismes : récits, pratiques militantes, savoirs situés* » (Nachtergael et Paulian, 2021) et « Critique : L'écoféminisme est de retour » (2024). En Iran, la critique écoféministe de la littérature a déjà fait l'objet de quelques recherches dont on peut

mentionner les titres suivants : « *Regard théorique sur le concept de l'écoféminisme* » (Énāyat, Fath zādeh, 1388/2009), « *Lecture écoféministe du roman *Le chagrin de la guerre* basée sur la relation culturelle et symbolique* » (Qolipūr, Khalilōllahi, Parsāpūr, 1396/2017), « *Étude du discours écoféministe dans le roman *R H Š* basée sur le modèle de l'analyse discursif de Fairclough* » (Ésmāīli, Mazāri, 1400/2021) et « *Lecture écoféministe des *Femmes sans hommes** » (Parsāpūr, 1400/2021). Il convient de remarquer que le roman étudié dans cet article fait pour la première fois l'objet d'une lecture écoféministe. Quant au roman et à la nouvelle qui forment le sujet de notre étude, nous n'avons repéré aucune recherche déjà effectuée.

## II. ATA, UN MAS HASSAN AU VINGT-ET-UNIEME SIECLE ?

Relevant de la sociologie du littéraire, l'analyse réceptionniste s'occupe de l'œuvre en amont et en aval ; c'est-à-dire des conditions de la première production de l'œuvre littéraire jusqu'à sa réception publique. Dans *Pour une esthétique de la réception* (1978), Jauss définit la « réception » comme « un processus dans lequel le lecteur prend une part active à l'élaboration de la signification des textes » (Cité par Kalinowski 169). En effet, la réception est une notion historique et toute étude réceptionniste doit s'inscrire dans l'histoire de la littérature :

« *L'histoire de la littérature ne se réduit pas à une histoire des auteurs et des œuvres. Ces dernières n'ont une histoire que dans la mesure où elles sont lues. [...]. C'est la série des réceptions, et non celle des œuvres, qui constitue le fil conducteur de l'histoire littéraire* » (156).

Donc, l'étude réceptionniste du *Cœur de la vache* est une étude diachronique basée sur les échanges entre l'hypotexte et l'hypertexte. Une telle étude nécessite également la compréhension de certains concepts tels que « l'écart », « l'horizon d'attente » de l'œuvre et du lecteur et « l'actualisation » qui font partie intégrante du processus de la réception, consistant lui-même en trois aspects à savoir « *aïsthésis* », « *poiésis* » et « *catharsis* » (Jauss 143). En fait, celles-ci se réalisent parallèlement chez le lecteur et sont inséparables ; cependant, Jauss les a méthodologiquement séparées afin de mieux faire comprendre ce sur quoi se concentre chaque aspect.

*Le Cœur de la vache* ne fait qu'une fois référence à « La Vache » de manière directe et c'est quand le personnage principal reprend la phrase de Maš Hassan et l'adresse à son père agonisant : « *Je ne suis pas Maš Hassan papa, je suis la vache de Maš Hassan*<sup>2</sup> » (Soltānpūr 80). Or, considérée en tant que clé de la nouvelle, cette phrase a fortement marqué le répertoire cognitif du lecteur iranien dont il se souvient normalement quand il s'agit de l'aliénation humaine. Dans son *Lector in fabula*, Umberto Eco appelle ces clés « structure sémantique » :

« [...] l'on en arrive à ses structures sémantiques profondes qu'un texte n'étale pas en surface mais qui sont envisagées par le lecteur comme clé pour l'actualisation complète du texte » (64).

Le lecteur potentiel a le répertoire cognitif le plus chargé afin d'interpréter différemment cette structure. Le moment où il la perçoit et commence à l'actualiser, l'étape de l'« *aïsthésis* » commence :

*« Aisthésis désigne un second aspect de l'expérience esthétique fondamentale : l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude ; aisthésis rend donc à la connaissance intuitive [...] ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle » (Jauss 144).*

Effectivement, « *aisthésis* » consiste en une rencontre différente entre deux horizons d'attente : celui apporté par l'œuvre qu'on peut nommer auctorial et celui qui est lectorial ; le premier étant l'horizon « littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle » (284) et le second étant « *social* : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception » (284). « La Vache » s'inscrit plutôt dans la lignée du naturalisme. Faisant référence à l'hypotexte, la reprise de « Je ne suis pas Maš Hassan papa, je suis la vache de Maš Hassan » se transforme en code esthétique qui détermine l'horizon d'attente apporté par l'œuvre. Car d'une part, elle inscrit *Le Cœur de la vache* dans la même lignée que la nouvelle et d'autre part, elle ébranle l'horizon d'attente du lecteur potentiel en lui permettant de concevoir ce code esthétique différemment.

« *Poiésis* » se dit à propos du « pouvoir (savoir-faire) poïétique » (143) du lecteur potentiel qui comprend immédiatement qu'il s'agit de la problématique de l'aliénation humaine conduisant sa métamorphose en animal. Il commence par la suite à se poser des questions sur la façon dont le roman manipule cette problématique préexistante en l'intégrant dans un nouveau contexte. Ainsi, « l'écart » qui s'était déjà produit pendant « *aisthésis* » s'approfondit dans la mesure où le roman révèle au lecteur son caractère artistique qui « peut se mesurer en fonction de la distance esthétique qui la sépare des attentes de son premier public » (Cité par Kalinowski 164). Cet approfondissement coïncide avec « *catharsis* » car le lecteur potentiel est parvenu à actualiser cette problématique préexistante dans son propre contexte actuel afin de la réinterpréter :

*« Enfin, catharsis désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale : dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social ; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique » (Jauss 144).*

« Catharsis » est en rapport direct avec l'actualisation :

*« [l'auteur] prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (Eco 54).*

Dans le modèle de réception schématisé par Eco, le Lecteur Modèle remplace le terme de « lecteur potentiel ». Ainsi, et de manière plus concrète, « Catharsis » se dit à propos du fait d'actualiser la problématique de l'aliénation par le Lecteur Modèle que nous sommes ; C'est-à-dire de la repenser au sein d'un Iran où la crise environnementale, par exemple la déforestation, la sécheresse et la disparition des espèces animales, a déjà donné naissance à une littérature écologique et écoféministe comme par exemple dans *Toubā et le sens de la Nuit*<sup>3</sup> (1367/1989) de Šahrnoš Pārsipūr. C'est donc la réorientation

de l'horizon d'attente du Lecteur Modèle d'une problématique naturaliste à l'iranienne vers une autre qui serait écoféministe.

Effectivement, on vient de schématiser l'ensemble du processus de la réception du *Cœur de la vache* chez le lecteur potentiel ou pour mieux dire Le Lecteur Modèle que nous sommes. Car notre répertoire cognitif était suffisamment chargé et donc sensible à l'écart que le roman présente par rapport à la nouvelle : la relation que l'humain entretient avec l'animal et l'aliénation qui en résulte relevait à la base d'un regard naturaliste projeté sur la couche rurale. Écrivain et psychiatre à la fois, Sāedi cherchait, à travers « La Vache » à mettre en scène la décadence de la société rurale iranienne de l'époque qui était marginalisée et opprimée par l'injustice gouvernementale. Maš Hassan représente l'exemple d'un homme rural et illettré qui n'a rien d'autre que sa vache afin de gagner sa vie. Pour lui, son animal qui, comme le film le précise, est apparemment femelle, représente quelque chose de plus qu'un simple animal. En effet, il appartient à la société rurale dont l'existence dépendait de la nature, particulièrement de l'agriculture et de l'élevage. Son aliénation est donc considérée comme évidente et naturelle : s'il avait été un citoyen, il n'aurait pas été aliéné. En plus, son aliénation est le résultat du fait qu'il admet son propre néant à condition que son animal, source de sa survie, soit toujours vivant. L'idée du naturalisme se justifie en outre par l'aspect héréditaire de l'aliénation car tous les habitants de Bayal courent naturellement le risque d'en être contaminés. C'est le cas de l'épouse de Maš Hassan qui se met à mugir et se transforme en aliénée juste après la mort de son mari. En effet, l'aliénation est un prétexte pour parler de la discrimination que la communauté rurale iranienne a toujours subie. D'autant plus qu'elle fait l'objet d'une critique portée contre le système économique car elle résulte de la valorisation du capital au détriment du soi.

À l'époque contemporaine, notre pays, tout comme le monde entier, se trouve face à une crise environnementale sérieuse et menaçante dans laquelle l'humain joue un rôle indéniable. Donc, presque six décennies après « La Vache », le rapport que la littérature entretient avec la nature se développe à l'échelle écologique et écoféministe, qui permet actuellement de jeter un regard plus problématique au rapport entre l'humain et l'animal. C'est face à une telle crise que *Le Cœur de la vache*, œuvre parlante de la littérature écoféministe iranienne, voit le jour. Le roman reprend les éléments de « la marginalité », « l'animal femelle », « le capital » et « l'aliénation » afin de donner naissance à Atā, le Maš Hassan de vingt-et-unième siècle. Bien qu'il habite en ville, il est toujours victime de la discrimination et de la marginalité. Or, il se distingue de Maš Hassan dans la mesure où il est aussi marginalisé par le capitalisme que par le patriarcat. En effet, à mesure que ceux-ci s'associent, Atā, le jeune artiste fragile et émotif, commence à s'identifier aux vaches dans l'abattoir où il travaille malgré lui. Effectivement, la problématique de l'aliénation doit être reformulée en réinterprétée en termes des dichotomies « nature-capitalisme » et « femme-patriarcat ». Dans les parties suivantes, on verra comment le roman développe cette aliénation écoféministe. Un écoféminisme en soi problématique car ce n'est plus une femme qui fait face au patriarcat mais un homme.

### III. DE LA DENEGATION DU SOI A L'OPPRESSION ANIMALE

L'idée de l'isolement social se voit d'abord à travers le cadre spatio-temporel du roman qui valorise le sud de Téhéran et l'oppose à d'autres régions de la capitale. La plupart des industries et des ateliers de fabrication sont situés au sud de Téhéran et l'ont transformé en centre de production de masse. En

effet, cette région est marquée par une ambiance commerciale et virile car elle est normalement fréquentée par les propriétaires d'entreprises et les ouvriers travaillant assidument afin de gagner leur vie médiocre. Atā, lui-même enfant du sud de Téhéran, représente un transfuge car ses goûts s'opposent nettement aux exigences de ce milieu commercial puisqu'il est étudiant en lettres et adore la littérature et la photographie :

*« J'étudiais les lettres et j'adorais les réunions du café Zāt, au coin de la rue Sohrévardi, intitulées les nuits de Tchekhov » (Soltānpūr 11).*

Cependant, dans la société iranienne, la croyance publique reconnaît l'art et la littérature comme matières peu rentables. Plus précisément, on a de moins en moins de chance de trouver un travail bien payé quand on est artiste ou poète amateur tandis qu'un chef d'entreprise ou un fabricant gagne actuellement beaucoup plus. C'est pourquoi Atā est sans cesse méprisé par son père pour avoir étudié la littérature et acheté une caméra :

*« Monsieur n'a rien à bouffer et c'est à moi de le dépanner. Mine de rien, il joue au photographe » (23).*

Afin de se libérer de l'emprise paternelle et de gagner sa vie, il se voit obligé d'échanger sa caméra contre une brochette de steak saignant auprès d'un restaurateur ambulancier qui lui dit : « L'argent se gagne à partir du sang. Du massacre » (55). Cet échange est doublement significatif dans la mesure où il montre à la fois le sacrifice du soi et celui de l'animal, représentant de l'environnement, au profit des valeurs capitalistes.

En effet, cet échange devient le point du départ de son aliénation car il décide d'aller travailler dans un abattoir au sud-est de Téhéran. Ainsi, sa vie oscille entre la rue Jomhūri où il habite et Khāvarān où il travaille :

*« C'était le bout de Téhéran et je vagabondais parmi d'autres ouvriers les moins qualifiés [...]. Être un tel ouvrier à Téhéran c'est d'aller au travail le matin, de rentrer le soir, de ne pas être rémunéré pendant six mois, [...] » (17).*

Comme susmentionné, Atā décrit sa vie défavorable en tant qu'ouvrier et c'est un sujet dont l'écoféminisme s'occupe car ceci est directement en rapport avec les mécanismes capitalistes. Susan Griffin est l'une des écoféministes accordant une attention particulière aux conditions défavorables des employés et ouvriers de différentes classes. Dans la classification des ouvriers, les moins qualifiés sont ceux les plus dégradés qui sont décrits ainsi :

*« [...] concentration purement routinière, rapidité et précision. Travaille sous surveillance. Peut être ou non tenue ou non responsable des résultats » (Griffin 69).*

Sans tenir compte de leur genre, les ouvriers les moins qualifiés subissent les conséquences corporelles et mentales du capitalisme car le fait de produire en grand nombre dans un temps limité est aussi stressant qu'épuisant et donc assez douloureux :

*« Le retour de chaque ouvrier de Varāmin à Téhéran injectait une douleur débordante au corps de la ville » (Soltānpūr 126).*

A cela s'ajoute la mauvaise rémunération souvent retardée de ces ouvriers. Étant un tel ouvrier, Atā raconte comment le travail se transforme progressivement en esclavage et l'ouvrier en esclave sous le poids du capitalisme et de la production massive.

Atā, le narrateur, projette ce sentiment de douleur sur l'espace-temps de l'abattoir, ce qui transforme son statut en énonciateur :

*« L'air était stagnant et sentait l'odeur du sang. Le sol sentait le sang. La table sentait le sang. Le thé sentait le goût acre de sang. Le vent qui soufflait dispersait aussi l'odeur du sang »* (Soltānpūr 7) ;

*« [...] les turbines des climatiseurs tournaient rapidement et coupaient la tête à la lumière »* (19) ;

*« [...] le sang coulait dans le lit de la rivière en béton qui sortait de la salle d'abattage »* (71).

Comme on le voit, le poids de la douleur pèse partout sur la représentation de l'espace-temps ; ce qui montre qu'Atā n'est pas un simple narrateur mais aussi une instance énonciative qui se dilue dans son discours et dont le corps s'unit avec l'espace-temps. Plus précisément, en se projetant sur l'espace-temps, le narrateur-énonciateur le personnifie et lui attribue un corps qui éprouve ce que l'instance énonciative éprouve. L'exemple le plus parlant en est « le corps de la ville » :

*« Le retour de chaque ouvrier de Varāmin à Téhéran injectait une douleur débordante au corps de la ville »* (126).

Dans un autre exemple, Atā projette sur la ville le sentiment de mort qu'il éprouve :

*« Le matin, la mort attend au bout de la route de Varāmine et fait un signe de main au bus [...] et colle son visage contre les fenêtres de la salle à manger et le soir flâne dans la rue Jomhūri »* (208).

Dans les deux exemples, le corps de la ville et l'instance énonciative éprouvent les mêmes sentiments.

Dans le roman, l'environnement est représenté par l'animal, la vache. Sa présence constitue l'aspect écoféministe du roman dans la mesure où elle est mise en parallèle avec la féminité psychique d'Atā et est également paralysée par le capitalisme. Dérakhšandeh, le chef de l'abattoir, voit la bénédiction dans ce que l'abattoir soit imprégné de l'odeur de la viande, du sang et de la caillette<sup>4</sup>. D'une part, il cherche à abattre plus de vaches et à augmenter sa production de viande :

*« Il faut abattre cent-cinquante vaches jusqu'à midi. [...]. Les veaux ne sont allaités que deux jours et sont ensuite conduits aux cellules individuelles. Ils y ruminent uniquement afin de grossir hâtivement »* (31).

D'autre part, il est en train d'investir le profit gagné de cette production massive sur la construction d'un autre abattoir « aussi grand qu'un pays » (39) au cœur de l'Iran, en plein désert et demande aux ouvriers de se préparer afin de commencer à y travailler :

« [...] le nouvel abattoir se trouve quelque part au centre d'Iran. En plein centre. Il n'est pas situé en marge de nulle part et ne dépend d'aucune ville [...]. Quel marché de sang il y aura ! Et combien de terrains d'hirudiniculture<sup>5</sup> prospéreront » (225).

Non seulement il gagne de l'argent à partir de la viande de la vache, mais aussi de son sang et son excrément :

« *Dérakhšandeh ne renonçait même pas à une goutte de sang et en tirait le profit maximal. Le compost de Dérakhšandeh en solde. Le sang de Dérakhšandeh. L'abattoir de Dérakhšandeh. La grande boviniculture de Dérakhšandeh* » (181).

L'écoféminisme s'attache à mettre en question le mécanisme des abattoirs. Par exemple, dans son livre *La Femme et la Nature*, Susan Griffin récuse la production massive du lait et de la viande car cela aboutit à la tyrannie des vaches :

« *C'est une superbe vache. Elle se dresse au milieu de sa chaire molle, ses cuisses sont de grandes arches larges, des colonnes rondes, ses hanches sont suffisamment larges pour vêler, une masse robuste, ronde, ondulante et abêtie, un berceau, un champ de mamelles mouvant, son pis brossant l'herbe, une grande vache, qui ne pense à rien, qui attend d'être traité, année après année, qui produit des vœux, qui se tient prête pour le taureau, qui est fidèle, toujours là, produisant à l'heure fixe, jour après jour, cette substance chaude, le blanc de lait de son œil, fixe, confiante, apathique, bucolique, molle, un esprit bovin somnolent et rêveur, qui ouvre sa chaire, tel un automate, pour l'usage du monde* » (75).

Griffin récuse également cette exigence de la production massive qui consiste en la séparation du veau de sa mère :

« *Lorsque le veau naît [...], on lui permet de rester auprès de sa mère durant vingt-quatre heures, parfois trente-six. [...]. Mais la première tétée passée [...], on le sépare de sa mère et on l'isole de toute vache adulte [...]* » (79-80).

L'écoféminisme récuse ce traitement considéré comme piétinement des droits animaux. D'ailleurs, cet atroce marché animal ne fait qu'appauvrir encore plus la condition des ouvriers les moins qualifiés dont Atā et ses collègues font partie : ils s'épuisent à produire la viande tandis qu'ils ne la partagent pas :

« *Hier on a fait la queue deux heures pour recevoir la viande brésilienne surgelée. Quand notre tour est arrivé, on a dit qu'il n'y en avait plus* » (Soltānpūr 33).

Leur repas en est complètement privé et ils ne prennent que « des pâtes sans viande et du riz cuit à la tomate » (33). A travers la représentation de ce marché animal, la romancière tente de révéler les politiques capitalistes qui, au lieu de faciliter l'accès alimentaire et de nourrir plus aisément la couche moyenne, cherchent à la faire disparaître en polarisant la société en riche et pauvre : c'est-à-dire que ce

marché de la production ne pense qu'à ses propres bénéfices financiers au détriment de la couche moyenne.

Face à ces politiques capitalistes, le narrateur-énonciateur ne reste pas passif et choisit l'ironie en tant que prise de distance énonciative :

*« La rue au bout de laquelle se trouvait l'abattoir de La Vie de Dérakhšandeh n'avait pas de nom particulier, mais les anciens ouvriers d'abattoir l'appelaient « la rue de L'Espoir ». C'est pourquoi un jour la municipalité de cet arrondissement a décidé d'envoyer une équipe d'ouvriers à ce coin de la route passé toujours inaperçu, afin d'y installer un panneau bleu déformé sur lequel était écrit « Rue de l'espoir » » (43).*

Les représentations du sud de Téhéran et de Varāmin ont déjà bien montré qu'Atā peut diminuer sa distance avec son énoncé et se diluer dans son discours : en personnifiant la ville, il lui accorde un corps vivant qui peut éprouver la douleur. Plus précisément, Atā projette sa douleur corporelle sur le corps de la ville comme si ces deux corps s'unissaient. Or, Atā est aussi capable de prendre de la distance par rapport à son discours en adoptant l'ironie en tant que stratégie énonciative consistant en dédoublement énonciatif et donc feintise énonciative (Fromilhague et Sancier-Château). Dans le paragraphe cité ci-dessus, « l'abattoir de La Vie » et « la rue de L'Espoir » en sont deux exemples parlants : dans cet abattoir non seulement on massacre l'animal mais aussi l'humanité ; donc, ce lieu ne peut pas être associé qu'à la déception et à la mort. Plus précisément, Atā associe paradoxalement la vie et l'espoir à l'abattoir afin d'inverser la valeur de son énoncé et de mettre en question sa logique. Maingueneau considère cette utilisation paradoxale et « une manière simple de rendre compte du caractère paradoxalement autodestructeur de l'énonciation ironique, dans laquelle celui qui parle invalide cela même qu'il est en train de dire » (Maingueneau 147). Ainsi, dans tout le roman, l'ironie reste l'arme tranchante qui ne cesse de miser sur les paradoxes afin de critiquer les stratégies capitalistes.

Comme on l'a vu, Atā est autant une victime des conventions capitalistes que les vaches destinées à l'abattage et ceci rapproche leur statut. Pourtant, on verra que cette relation dépasse cette étape et entre dans la phase de métamorphose quand l'anima d'Atā commence à s'identifier avec les vaches.

#### IV. UNE PARENTALITE FRACASSEE

Comme on l'a évoqué dans l'introduction, Atā est inspiré de Maš Hassan, le célèbre aliéné de la littérature iranienne. Le trait qui les différencie consiste pourtant en ce qui les rattache au monde animal : si l'attachement de Maš Hassan prend l'origine dans la contrainte financière, celui d'Atā est moins basé sur ces contraintes que sur l'identification. Dès le premier jour de travail, Atā s'identifie avec les vaches car elles éveillent son « anima » qu'il est obligé d'étouffer afin de ne pas être humilié :

*« Je voulais ressembler aux autres, c'est pourquoi je mettais un manteau et je cachais ma queue-de-cheval sous ce manteau pour que personne ne les voie et je ne les sortais qu'au moment de quitter la maison. J'étais exactement comme les filles chétives paralysées par un père autoritaire. Et je pleurais beaucoup » (Soltānpūr 11).*

Dans son *Animus et anima*, Emma Jung considère l'anima en tant que la composante féminine de l'inconscient de l'homme et l'animus comme la composante masculine de l'inconscient de la femme. L'anima d'Atā se manifeste à travers Āydā, représentante de la beauté naturelle :

*« Āydā était une fille qui ne pesait que cinquante kilos, comme si elle était sortie des miniatures d'Ispahan. Le nez fin, les lèvres minces, les longs sourcils élancés et les doigts osseux » (10).*

Atā avoue qu'il voit Āydā chaque fois qu'il se regarde dans le miroir. Ce qui montre bien qu'Āydā configure le côté féminin de la personnalité d'Atā et de tout ce qu'il désirait être. Par exemple, Atā désire se débarrasser de son père et du patriarcat et projette ce désir étouffé sur Āydā qui a tué son père et l'a enterré sous un arbre de la cour. On pourrait en conclure que l'univers mental d'Atā est enceint de cette fille qui s'appelle Āydā. Or, celle-ci ne peut pas naître et s'avorte sous le poids du patriarcat et du capitalisme.

On peut dire qu'Āydā cristallise la tentation de réappropriation corporelle mise en relief par les écoféministes :

*« Se réapproprier ce qui relève de la féminité, c'est d'abord apprendre à aimer son corps contre la haine de la culture patriarcale [...] » (Maudet 52).*

Pourtant, comme cette tentative échoue, le narrateur-énonciateur prétexte cette configuration féminine authentique afin de jeter un regard critique sur les clichés qui pèsent sur la féminité. Enfant, l'anima d'Atā est victime des violences langagières et des punitions corporelles de ses professeurs. Quand il entre dans l'abattoir, ses collègues et son chef continuent à l'humilier et à le ridiculiser pour sa fragilité corporelle et affective. Son père désire qu'il réagisse de cette même manière, conforme à la virilité :

*« [...] mon père [...] souhaitait que je devienne quelqu'un qui vive selon ses exigences, marche selon ses exigences, travaille selon ses exigences, fasse couper ses cheveux [...] selon ses exigences et qui fasse des remarques désobligeantes aux femmes et dont l'argent déborde des poches » (Soltānpūr 224).*

D'autre part dans le roman, on voit que le père d'Atā a l'habitude de l'appeler « Monsieur » quand il veut le gronder : « « Monsieur est devenu coquet. » « Monsieur sort le matin et ne rentre pas le soir. » « Monsieur est en train de foutre en l'air ma réputation. » » (23). Ici, l'utilisation du mot « Monsieur » est doublement ironique : d'emblée, il sert au père d'Atā afin d'ironiser ses reproches et d'inverser la valeur de la vérité ; c'est-à-dire d'attribuer à son fils la virilité qui lui manque. Or, la mise entre guillemets montre que le narrateur-énonciateur prend ses distances par rapport au mot mis entre guillemets car la mise entre guillemets révèle « une volonté de ne pas prendre à son compte un énoncé que l'on rejette, ou encore un désir de paraître objectif... » (Maingueneau 122). En effet, toutes les violences ne parviennent pas à étouffer la conscience critique du narrateur-énonciateur.

La représentation des fêtes de mariage est un autre prétexte de porter atteinte au capitalisme et au patriarcat et de faire résonner l'ironie : avant d'entrer dans l'abattoir, Atā gagne sa vie en photographiant

les fêtes de mariage. Ceci lui permet de faire des descriptions ironiques des fêtes de mariage à l'iranienne où la fiancée est réduite à un objet :

*« La fiancée avait transpiré et son visage charnu arrosé de transpiration était fondu comme la glace sous la masse des crèmes de mauvaise qualité [...]. Les visages étaient artificiellement colorés ; comme les tapis délavés à force d'avoir été lavés plusieurs fois. [...]. La fiancée portait une couronne et avait fait colorer ses cheveux en jaune foncé et quelques mèches de ses cheveux frisés et ondulés étaient tombées sur son visage. Elle était la reine de ce soir et la ramasseuse des draps de demain. Des draps sentant la transpiration » (Soltānpūr 21- 22).*

*« Elle sortait de la voiture, son corps ressemblant à un entonnoir et prenait plaisir à bouger son bouquet de fleurs. Ses gestes faisaient comprendre qu'elle adorait le mariage, et pas son fiancé ni la vie conjugale » (Soltānpūr 25).*

Dans les paragraphes cités ci-dessus, on voit trois exemples d'ironie qui portent atteinte au capitalisme procédant à la marchandisation de la beauté féminine. Le visage féminin est assimilé à « la glace fondue » ou au « tapis délavé » et son corps en robe de mariée à un « entonnoir ». Toutes ces assimilations ironiques montrent bien que la beauté artificielle, imposée par les maquillages et vêtements grossiers est éphémère ; elle enlaidit la femme en la réduisant à une poupée décorative. En plus, l'attribution paradoxale de « la reine » et « la ramasseuse des draps » à la mariée est doublement ironique : d'abord parce qu'elle vise à critiquer cette tendance des femmes à devenir la reine de la fête, à présenter une apparence parfaite. Or, l'attention portée à cette « reine » ne durera qu'une nuit car dans une société patriarcale, la mariée doit être au service de son mari et lui obéir dès le lendemain du mariage :

*« Les femmes (surtout celles du peuple, mais pas seulement) ont été de plus en plus enfermées dans leur rôle de reproductrices d'une force de travail au service du capital, cantonnées dans les tâches domestiques [...] » (Larrère 57).*

En effet, on fait face à une ironie mordante de la beauté artificielle imposée autant par le capitalisme que par le patriarcat. Le capitalisme prescrit à l'industrie cosmétique de vendre ses produits à sa clientèle composée de femmes en leur faisant croire qu'elles ne sont pas suffisamment belles et en créant une illusion de beauté parfaite accessible par les produits cosmétiques. Le patriarcat ne reste pas non plus à l'abri du regard critique de la romancière, car la femme sera au service de son mari, peu importe à quel point elle est belle :

*« Les femmes se sont retrouvées, par rapport aux hommes, dans la double dépendance, financière et sexuelle, qui caractérise leur situation dans la société capitaliste : filles ou femmes [...], elles dépendent d'une autorité masculine » (57).*

En fait, la survie de l'industrie cosmétique dépend de ce sentiment d'insuffisance et d'imperfection qu'elle produit chez ses sujets ; même chez Atā :

*« Dieu les avait créés et quand ce fut notre tour, il avait cessé de travailler, ordonnant à ses anges de piétiner notre argile. Comment des êtres humains peuvent-ils être créés*

*si beaux, parfaits et impeccables, alors que je suis devenu si tordu et difforme- et ce n'était même pas la faute ? » (Soltānpūr, 50).*

L'intérêt de cet exemple consiste particulièrement en ce qu'Atā fait de l'histoire de la création l'objectif de son ironie en accordant la cause de cet écart entre la couche moyenne et la couche aisée à Dieu et au destin. En plus, l'allusion d'Atā aux chaussures à talon est une allusion ironique visant l'imaginaire occidental : représentante de la beauté parfaite, Cendrillon s'enracine dans l'imaginaire occidental qui a toujours tenté de stéréotyper le statut du féminin :

*« Passivité, désespoir et peur vont [...] de pair et sont clairement dénoncés comme une autre forme de domination exercée par l'imaginaire occidental-patriarcal sur les femmes, [...] » (François 39).*

Donc, comme on le voit, l'apparence naturelle d'Atā résiste à cette beauté artificielle imposée et cette résistance se laisse voir à travers l'ironie auprès de laquelle le narrateur-énonciateur se réfugie en tant que « dernier refuge de la liberté individuelle » (Berrendonner 239).

Effectivement, si on a choisi une parentalité fracassée comme titre de cette partie, c'est parce qu'elle s'oppose à la « parentalité douce et fusionnelle » (Lambot & Salvetti- Lionne 98). La parentalité fusionnelle présuppose la réappropriation corporelle qu'Atā ne peut pas atteindre à cause de la culture patriarcale. Donc, il vit une relation plutôt fracassée avec son propre corps. Afin de soutenir Atā, la romancière défend un écoféminisme qui valorise le féminin et la fécondité spirituelle plutôt que la femme et sa fécondité corporelle. Plus précisément, c'est l'anima que ce regard écoféministe met en parallèle avec la nature supposant que la fécondité corporelle puisse s'utiliser en accord avec les intentions capitalistes et patriarcales. A cela s'oppose l'anima d'Atā dont toutes les tentatives de création artistiques et littéraires ont échoué sous le poids de son milieu patriarcal. Cette tendance de créativité toujours étouffée s'identifie aux vaches destinées à l'abattage. Or, comme on le verra dans la partie suivante, cette assimilation finira par l'aliénation.

#### V. L'ANIMAL : ASSIMILATION OU ALIENATION ?

La relation d'identification établie, les yeux des vaches commencent à trouver un sens particulier pour Atā car ils se transforment en miroir lui reflétant la situation lamentable dans lequel il est enfermé : « Je suis allé me tenir au-dessus d'elle [la vache] et je me suis vu dans ces yeux noirs là » (Soltānpūr 33) ; « Je me suis vu. Je me voyais humilié » (80). En fait, l'animal reste le seul qui échappe à l'hypocrisie capitaliste et patriarcale et représente donc le seul double du narrateur-énonciateur : les vaches destinées à l'abattage conscientisent Atā au fait qu'il est plus victime du capitalisme et du patriarcat qu'elles : non seulement il a été forcé d'étouffer son anima, mais aussi il s'habitue progressivement à l'ignorer, à le renier. Ainsi, il est transformé lui-même en sujet de ce devenir et il le reconnaît :

*« Tout est le sang. J'ai trouvé la vie dans la tuerie et là où un ruisseau de sang coulait sous mes pieds, je suis devenu un autre » (78).*

En effet, la solidarité se transforme bientôt en aliénation en double sens : autant les humains acquièrent des comportements animaux autant les vaches montrent des comportements humains.

La métamorphose de l'humain en l'animal se manifeste sur le plan individuel et collectif car elle concerne à la fois Atā et ses collègues dans l'abattoir. S'agissant de l'aspect individuel, dès qu'Atā se résigne au capitalisme et au patriarcat, il sent que les symptômes de cette métamorphose se manifestent dans son corps quand il dit : « Mon cœur est le cœur de la vache » (241) mais aussi dans son âme quand il avoue : « Je ne suis plus Maš Hassan papa, je suis sa vache » (80). On a déjà évoqué que cette dernière phrase fonctionne comme le cœur de l'espace intertextuel du roman dans la mesure où elle renvoie directement aux paroles de Maš Hassan au moment de son aliénation après la perte de son animal : Bien que cette phrase tente de rapprocher Atā et Maš Hassan, une différence remarquable les sépare : Maš Hassan est aliéné sans en être conscient tandis qu'Atā reste conscient de son état et oscille perpétuellement entre aliénation et conscience. Ainsi, en s'adressant aux vaches, il s'adresse en effet à soi : « Je lui ai dit « c'est fini pour toi, femme. Ici, c'est la fin du chemin » »(48). Il cherche partout le vrai Atā :

*« Je n'étais plus à la recherche de l'argent. Je cherchais Atā Dowrān, et lorsque je l'aurais trouvé, je voulais lui demander comment un homme peut traverser tant de souffrances et d'épreuves, continuer à marcher droit sans fléchir et ne pas mourir. Je voulais le regarder dans les yeux et lui demander : pourquoi vis-tu ? » (96).*

C'est en effet la seule fois où le narrateur-énonciateur mentionne son nom de famille qui peut faire référence à sa vraie identité piétinée par son milieu. Effectivement, la condition d'Atā est plus tragique que celle de Maš Hassan car il est partagé entre l'aliénation et la conscience d'être aliéné sans pouvoir s'en échapper.

Or, comme on l'a évoqué, l'aliénation humaine met également en scène un aspect collectif qui concerne les collègues d'Atā. Face aux violences de leur chef ainsi qu'à la misère de la vie ouvrière, ils perdent de plus en plus leur conscience et deviennent de plus en plus indifférents. Les ouvriers s'accusent de s'être comportés comme les vaches et d'être restés inactifs : « Vous êtes tous transformés en vaches » (146) ; « Regardez quelle vache porte la veste, c'est elle le chef » (82). Cependant, aucun d'entre eux n'assume la responsabilité de se révolter contre leur condition même lorsque deux ouvriers se suicident :

*« Pour la première fois, il sortait de l'abattoir un cadavre humain au lieu du cadavre d'une vache. [...], le cadavre de l'un d'entre nous était sorti de l'abattoir au lieu du cadavre d'une vache et c'était comme si rien n'était arrivé » (121-124).*

Ces exemples montrent bien que tous les ouvriers oscillent entre aliénation et conscience mais comme Atā, ils se laissent emporter par l'aliénation. Or, comme on a mentionné au début de cette partie, la métamorphose présente deux visages, l'un humain et l'autre animal. Contrairement aux êtres humains qui se transforment progressivement en animaux inconscients et insensibles, les vaches prennent de plus en plus conscience et commencent à acquérir des comportements humains. Ainsi, l'apogée du roman est le moment où, en l'absence du chef Dérakhšandeh, les vaches s'évadent et se libèrent tandis que les ouvriers hésitent à quitter l'abattoir et y restent :

*« Les vaches hésitaient, elles se sont arrêtées après quelques pas et n'ont plus avancé. Un peu plus tard l'une d'entre elles a couru et le reste des vaches l'ont suivie. La porte de l'abattoir était ouverte et une trentaine de vaches destinées à l'abattage couraient*

*sous la lumière des projecteurs installés sur le mur, mugissaient et disparaissaient dans l'obscurité du désert » (195).*

Comme on le voit, les vaches deviennent plus humaines et plus compréhensives que tous les humains et le tragique de la condition humaine consiste en ce que les ouvriers en sont conscients : ils sont conscients que le moment de la libération et la révolte est arrivé et qu'ils doivent revendiquer leurs droits. Pourtant, le capitalisme et le patriarcat les ont paralysés de manière qu'ils restent en proie à la passivité actionnelle sans pouvoir sortir de cette condition tragique.

Effectivement, cette fin tragique peut métaphoriser le tragique de la condition actuelle de l'humain face à l'environnement. Atā a échangé sa féminité et sa conscience contre l'argent. Faute de conscience, il se transforme en sujet passif qui s'intègre dans un système basé sur l'exploitation illimitée de la vie animale, prétextant la survie humaine :

*« Le monde tenait aux cornes d'une vache ; peut-être blessée. C'est pourquoi le sang dominait tout et partout, soit on voyait sa trace, soit on sentait son odeur » (87).*

L'être humain est-il autorisé à continuer cette tuerie animale à l'infini ? N'y a-t-il pas de limite à cette exploitation ? La révolte animale est la réponse du roman à cette question. Celle-ci s'oppose à la passivité ouvrière et met en scène une inversion sur le plan actantiel du roman : les animaux assument la responsabilité de la révolte que les humains ont manquée. Cette inversion actancielle peut être considérée en tant que clé de l'interprétation écoféministe du roman dans la mesure où elle renvoie au concept de Catherine Larrère qui opte pour l'existence d'une nature à double visage :

*« [...] les représentations [de la nature] sont variées. Elles oscillent autour de deux pôles : celui de la mère nourricière et aimante, celui de la nature rebelle, violente et incontrôlable » (47).*

En fait, si les humains et le capitalisme continuent à ignorer les limites de l'exploitation naturelle, s'ils continuent à empiéter sur les droits d'autres espèces animales et végétales, ils vont bientôt être victimes des conséquences incontrôlables de la révolte d'une nature vengeresse.

## VI. CONCLUSION

Dans la présente recherche, nous sommes parties d'une lecture réceptionniste du *Cœur de la vache* basée sur « La Vache » et nous nous sommes proposé d'étudier l'écart que le roman avance par rapport à la nouvelle dans une perspective écoféministe. Dans l'époque actuelle où la relation de l'être humain à la nature redevient importante, *Le Cœur de la vache* fait un retour à la nouvelle afin d'en faire une relecture : abordée dans la nouvelle, la métamorphose de l'humain en animal reconstitue la problématique centrale du roman. Pourtant, en développant l'idée de la métamorphose et en révélant l'autre face de cette métamorphose qui va de l'animal versus l'humain, la romancière fait du destin du personnage principal une métaphore de la condition humaine face à l'environnement. En premier lieu, nous avons donc tenté d'analyser cet écart en termes écoféministes. En seconde étape, après avoir relevé les ressemblances et différences entre Atā et Maš Hassan, on a essayé de montrer la manière dont Atā peut représenter la féminité subjuguée par les conventions capitalistes et patriarcales. Enfin, on s'est concentrées sur l'idée de solidarité entre l'humain et l'animal et la façon dont cette solidarité aboutit à

l'aliénation humaine. On a également vu que l'inversion des rôles actanciels peut renvoyer métaphoriquement à la condition humaine face à la nature.

En guise de conclusion, il convient de remarquer l'intérêt du *Cœur de la vache* en tant que l'œuvre relevant de l'écoféminisme postmoderne. Bien qu'à ses débuts, l'écoféminisme optât plutôt pour une opposition des dichotomies « femme/homme (patriarcat) » et « nature/capitalisme », ce regard postmoderne tente de montrer que chacun des pôles de ces dichotomies présente des variations. Plus précisément, ce regard insiste sur le fait qu'aucun de ces pôles n'ont de définition fixe et sont des concepts en constante mouvance. Inspiré de ce regard, le statut d'Atā, le personnage principal et le narrateur-énonciateur, déborde la dichotomie « homme/femme » et oscille entre la masculinité et la féminité : il a un corps masculin et une âme féminine ; il ne peut pas engendrer un enfant mais il est spirituellement fécond car il est poète et photographe. C'est grâce à cet anima vivant qu'il devient le seul à s'identifier aux vaches et à se solidariser avec elles, représentant d'une nature qui pourrait se révolter contre soi et les êtres humains. Concernant les recherches écoféministes de la littérature, *Le Cœur de la vache* peut être considéré comme une œuvre inspiratrice ; dans la mesure où elle montre bien que, pour ne pas être tombé dans le piège des dichotomies pré-postmodernistes, il vaudrait mieux remplacer « l'homme » par le « masculin » et « la femme » par le féminin. Par conséquent, cette reformulation donne naissance à une sphère de signification plus étendue et plus dynamique qui ne fige plus les concepts et accueille les contradictions. L'intérêt écoféministe du roman consiste en effet en ce même phénomène : les représentations de l'anima font partie de la sphère du féminin et tente d'élargir les contours de ce concept.

## NOTES

- [1] Azādārān-é Bayal
- [2] Vu que le roman n'est pas traduit en français, les traductions sont faites par les auteurs.
- [3] Toubā va manāy-é šab.
- [4] Quatrième compartiment de l'estomac des ruminants.
- [5] Se dit à l'élevage des sangsues à des fins médicales.

## BIBLIOGRAPHIE

- [1] ALAVI, Farideh, Neda MOZAFFARI. « *Les Matraqueurs du Varazil* de Gholam Hossein Saedi et le « théâtre de l'absurde » ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Tabriz, année 10, no. 18, pp. 15-32.
- [2] BERRENDONNER, Alain. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris : Minuit, 1981.
- [3] ÉCO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Bouzaher, Myriem. Paris : Grasset et Fasquelle, 1989.
- [4] JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Maillard, Claude. Paris : Gallimard, 1978.
- [5] JUNG, Emma. *Animus et anima*. Michel Bacchette. Vincennes : La Fontaine de Pierre, 2017.
- [6] KALINOWSKI, Isabelle. « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception ». *Revue germanique internationale*. vol. 8, no. 8, 1997, pp. 151-172.
- [7] KEYFAROKHI, Mehrnoosh, REZAEI, Mahnaz. « L'impact de l'affrontement de différents agents dans la décadence sociale dans *Aye bi kolah aye ba kolah* ». *Revue des Etudes de la langue française* de l'Université d'Ispahan, vol. 14, issue 1, no. 26, 2022, pp. 15-34.
- [8] LAMBOT, SALVETTI-LIONNE, Juliette & Anne-Florence [coord.]. *Mon corps, ma planète !*. Paris, Eyrolle, 2023.
- [9] LARRÈRE, Catherine. *L'écoféminisme*. Paris : La Découverte, 2023.
- [10] MAUDET, Mathilde. *Perspectives sur une écriture littéraire écoféministe dans Les Bergères de l'Apocalypse de Françoise d'Eaubonne et The Fifth Sacred Thing de Starhawk*. Littérature française et comparée. Montpellier : Université Paul Valéry Montpellier 3, 2023.
- [11] RAOUFZADEH, Tayebah, Mehrnoosh KEYFAROKHI. « Étude du discours de la domination dans Les Gardiens de Varazil de Gholam-Hossein Sa'edi ». *Revue Plume*, quatrième année, no. 30, automne-hiver 2019-2020, pp. 147-162.
- [12] SEGUIN, Thomas. *Le postmodernisme Une utopie moderne*. Paris : L'Harmattan, 2012.

### منابع فارسی

[1] ساعدی غلامحسین، *عزاداران بیل*، نگاه، تهران، 1403.

[2] سلطان پور هانیبه، *قلب گاو، چشمه*، تهران، 1402.