

Recherches en Langue et Littérature Françaises

Revue de la Faculté des Lettres

Année 11, N0 19, Printemps-Été 2017

Habitat et habitant dans deux récits de Dowlatâbâdi*

Néda Firouzabadi**

Doctorante en littérature française, Université de Téhéran (auteur responsable)

Jaleh Kahnampour

Professeur, Université de Téhéran

Résumé

Cet article a pour objectif de vérifier l'un des éléments fondamentaux de la structure romanesque, le personnage, et sa présence dans l'environnement. En fait, le personnage est la représentation d'une personne dans une atmosphère romanesque. Donc, pour introduire son personnage dans le monde fictif, l'écrivain a recours aux procédés qui donnent aux personnages les traits propres à tout individu dans la vie réelle. Tenant compte du fait que dans le concept sémiologique, le personnage peut être perçu comme un signifiant discontinu qui a un rapport étroit avec un signifié discontinu (le sens et la valeur d'un personnage), le nom attribué au personnage et son portrait décrit par l'auteur jouent un rôle primordial dans le processus du récit pour que ce dernier soit admis par le lecteur comme une histoire réelle

Mahmoud Dowlatâbâdi est certainement l'un des grands écrivains contemporains qui a créé des personnages inoubliables dans des récits émouvants. Dans cet article, nous essayerons de vérifier le rapport entre le personnage en tant que l'habitant et le milieu où il habite, dans deux de ses nouvelles.

Mots - clés: Dowlatâbâdi, habitat, habitant, noms propres, portrait.

***Date de réception:** 2017/02/15

Date d'approbation: 2017/07/28

****E-mail:** nedafirouzabadi@yahoo.fr

Introduction

Passionné par la situation sociale et le réalisme littéraire, Mahmoud Dowlatâbâdî est l'un des écrivains connus et contemporains de la société iranienne. Il est né en 1940 dans une modeste famille nombreuse dans le village de Dowlatâbâd près de la ville de Sabzévâr, situé en province de Khorasan. Cet auteur a toujours affirmé que sa vie se divisait en deux parties : « la famille et le travail »¹. En fait, ses récits sont issus d'expériences vécues ou observées et insistent toujours sur ces deux points de repères. Dans ses récits, il décrit donc la vie des personnes marginales habitant à la campagne ou en banlieue. Autrement dit, il y dessine la souffrance, la peur et la solitude des campagnards lassés de leur misère et obligés de se déplacer.

Dans cet article, on vise à répondre à la question du rapport entre l'habitat et l'habitant dans deux récits de Dowlatâbâdî ; *La fuite de Soleyman* et *Au pied du minaret de l'îmâmzadé Cho' ayb* en insistant sur l'être du personnage.

En fait, le personnage est une notion produite par le discours du narrateur, que ce discours soit présenté sous forme d'une description ou sous forme de dialogue. Philippe Hamon, dans son œuvre intitulée *Le personnel du roman*, considère à priori le personnage comme un signe de sorte que chaque personnage peut être reçu comme « un signifiant discontinu (un certain nombre de marques textuelles) renvoyant à un signifié discontinu (le sens et la valeur du personnage). » (Hamon, 1972, p.96). A cet égard, ce dernier propose d'avoir recours à la fois au signifié et au signifiant pour analyser un personnage en tenant toujours compte de ce que celui fait et ce qu'il est.

Pour traiter le sujet de cet article, on aura certainement un regard sur l'œuvre de Philippe Hamon, *Le personnel du roman*. Ce spécialiste de la théorie littéraire y aborde le système zolien des personnages en les considérant comme des habitants et pour ce faire, il s'intéresse d'abord à leur nom, prénom, portrait, pour se pencher ensuite sur leur habitat et le milieu où ils évoluent.

Choisir un nom pour un personnage donne une sorte d'individualité à ce dernier. Pour connaître cet être imaginaire, on peut vérifier deux éléments dans son nom : un élément phonique, (analyse de son) et un élément logique (l'aspect euphémistique ou antiphrastique) en considérant l'aspect « anaphorique / cataphorique » des noms. Ainsi le nom pourrait classer les personnages soit selon l'ordre social, soit selon l'aspect géométrique (l'impact du lieu sur la vie et le destin du personnage). Il convient de dire que le nom est le premier élément qui attire l'attention du lecteur. Dans cette perspective, l'appellation du personnage s'appuie sur le repérage de la relation intérieure qui existe entre le personnage et son nom ou son passé, entre la qualification et l'action du personnage. Elle pourrait également être la charnière qui met l'harmonie ou bien la dysharmonie extérieure entre le nom d'un personnage particulier et son environnement. Un autre élément qui attire l'attention du lecteur, c'est que par le biais du nom du personnage, on pourrait éventuellement saisir le statut social de ce dernier. A cet égard, nous essayons de trouver le rapport extérieur et intérieur entre le nom et le personnage dans cette étude.

Le deuxième élément qui définit l'habitant dans une histoire, c'est le portrait et son rapport avec l'habitat. Ici, il faut d'abord répondre à ces questions :

1. Le portrait est-il par le narrateur ou un autre personnage du récit?
2. Quelle partie du récit est-elle consacrée à la description du portrait du personnage?
3. Comment l'auteur donne-t-il un portrait vraisemblable du personnage ?
4. Par quel ordre le portrait du personnage apparaît-il dans le récit ?

En ce qui concerne l'habitat, il convient de dire que dans ces deux récits, le milieu est divisé en plusieurs parties qui sont en accord ou en désaccord avec le sentiment et la situation du personnage. De ce point de vue, la dernière partie de cet article sera consacrée à l'étude du milieu où habitent les personnages.

1- La dénomination des personnages

Pour choisir le nom et le prénom de ses personnages, Dowlatâbâdî prend souvent en considération « l'aspect logique »² des noms. En outre, l'aspect cataphorique et anaphorique des noms propres lui permet d'accentuer « la discordance interne » et de donner au narrateur « un ton d'ironie ». De plus, il produit un « horizon d'attente »³ pour le lecteur. Il convient de préciser que dans un texte, l'horizon d'attente pourrait être « prospectif » (avant la lecture du récit) ou « rétrospectif » (après la lecture des événements du récit)⁴. De ce point de vue, on peut dire qu'il y a des similitudes entre la technique de dénomination des personnages de Dowlatâbâdî et celle d'Honoré de Balzac. Dans l'œuvre balzacienne, il y a deux sortes de rapports entre l'appellation du personnage et son aspect physique et moral : un rapport d'harmonie et un autre que Balzac lui-même appelle « ironie ». (cf. Pommier, 1953, p. 229) Citons quelques exemples : dans *Ursule Mirouet*, Balzac appelle Goupil (renard), le clerc malicieux du récit, ou dans *La Recherche de l'Absolu*, la grâce de Marguerite Calès, est comparable à celle de la jolie fleur dont elle portait le nom. (cf. Ibid., p. 230), De plus, « le nom révèle parfois une particularité physique » dans l'œuvre balzacienne : dans *Un bout dans la vie*, « le père Léger pèse cent vingt kilos [...] ». » (Forest, 1950, p. 129) Autrement dit, cet écrivain met harmonie ou dysharmonie entre le nom et le caractère du personnage ou entre son nom et son aspect physique.

En ce qui concerne l'œuvre dowlatâbâdîen, il faut signaler que dans *Au pied du minaret de l'îmâmzadé Cho ayb*, il y a deux protagonistes dont l'un s'appelle Sayyed Dâvar. Ce nom est composé de deux parties : un surnom, Sayyed, ayant une connotation religieuse, qui est l'appellation des descendants d'un îmâm et Dâvar (personne prise pour juge dans un débat). Le surnom est en harmonie avec le lieu où ce personnage travaille. Autrement dit, un descendant de l'îmâm travaille comme gardien dans le mausolée de son ancêtre. Mais ce personnage possède l'appellation de Sayyed grâce au nom de son père adoptif, ce qui lui donne le droit de succéder à ce dernier, après sa mort. Et le fait d'emprunter le surnom, « Sayyed », à son père adoptif peut affaiblir l'influence de l'héritage de ses vrais

parents (Sayyed Taher Balouch) sur sa propre vie (Sayyed Dâvar)⁵. La deuxième partie de cette appellation crée un horizon d'attente prospectif pour le lecteur, sur le passé et l'avenir du personnage: était-il jugé ou va-t-il juger quelque chose / quelqu'un dans l'avenir ? Etant donné qu'à la fin du récit, ce personnage sera jugé par les gens et les élites religieux, cette appellation prend aussi un aspect antiphrastique.

Quant au moment de l'apparition de ce personnage dans le récit, il faut dire qu'au deuxième paragraphe, le narrateur nous le présente pour la première fois. Avant de le présenter, il donne un petit résumé sur le lieu où le personnage habite et aussi sur sa profession héritée de son père adoptif. En fait, la description de l'habitat avant l'habitant crée un horizon d'attente pour le lecteur minutieux qui découvre le rapport entre le lieu et la dénomination du protagoniste dès la présentation de ce dernier dans le récit.

L'autre personnage ayant un rôle primordial dans ce récit, c'est Sayyedé OZRÂ. Ce nom est à la fois en harmonie avec le caractère d'une personne innocente et en dysharmonie avec l'acte d'une personne qui a, sans savoir, une relation incestueuse avec son frère. OZRÂ ou Azra est le surnom de Sainte Marie, symbole de la virginité et de l'innocence tandis qu'à la fin de cette histoire, cette femme innocente commet un acte incestueux sans en être consciente. D'après A. Hosseinzadeh dans son article intitulé « Une approche onomastique de la littérature persane moderne » (cf. 2006, pp.83-84), dans la plupart des cas Dowlatâbâdi opte pour des prénoms à connotation ironique. « Le choix des prénoms dans (sa nouvelle) *Pây-e goldaste-ye Emâmzâdeh Cho'eyb* (est) très marqué par l'héritage de Hedâyat. » (Ibid.)

Quant aux personnages secondaires dans ces récits, nous pouvons en citer deux catégories ; d'une part, les personnages anonymes et d'autre part ceux qui portent un nom. Dans ce récit, ceux qui sont anonymes (les pèlerins, les villageois, et autres) complètent le décor de l'histoire. Mais ceux qui ont les noms propres sont dotés d'un pouvoir qui peut faire évoluer implicitement ou explicitement la vie du personnage principal. Ils sont les actants qui aident le personnage

principal ou ils sont ses complices pour détruire son destin. Dans ce récit, il y a quatre personnages secondaires nommés, deux de ces personnages appartiennent au passé des protagonistes (Akbar Shakhi, Sayyed Taher Balouch) et les deux autres au présent du récit (Mirzâ Moussâ, Sayyed Morâd).

Mirzâ Moussâ, c'est encore un nom composé qui construit une harmonie entre le signifiant du personnage et son signifié. Mirzâ a le sens de « secrétaire (s'il est placé avant le nom)»⁶

De ce point de vue, ce surnom correspond à la profession de ce personnage. En fait, le gardien du tombeau des îmâms ou îmâmzadés a un statut privilégié dans la société rurale. Aux yeux des villageois analphabètes, celui qui a la compétence de lire le Coran et les prières est un homme cultivé.

En ce qui concerne le prénom de Moussâ, celui d'un prophète qui est sauveur de son peuple, il faut dire que cette appellation se trouve en cohérence avec la fonction de Mirzâ Moussâ dans le récit. Car il joue également le rôle du sauveur pour un orphelin errant à Méched. En plus, cette appellation vient avant celui du personnage principal afin d'insister sur l'importance du rôle de cet actant sur la vie de Sayyed Dâvar.

Sayyed Morâd a le même statut dans la vie d'Ozrâ que Mirzâ Moussâ dans celle de Sayyed Dâvar. En d'autres termes, il est le père adoptif de cette fille innocente. Cependant, il a voulu la violer. Ce nom est aussi en dysharmonie avec le rôle de ce personnage. Les deux parties de ce nom ont des sens positifs : D'une part, Sayyed a un aspect religieux et d'autre part, l'une des définitions de Morâd, c'est quelqu'un qui est le plus aimé, qui est une personne idéale pour les autres, tandis que ce violeur n'est qu'un tuteur odieux.

Akbar Shâkhi est le personnage secondaire lié au lieu où le personnage principal vivait autrefois : Akbar est son prénom et Shakhi son surnom qui met l'harmonie entre le caractère de ce personnage et son statut social car l'une des définitions du mot « Shakh », « c'est ce qui est marginal ». ⁷ (Ibid., p. 913) A cet égard, ce surnom peut nous faire penser que selon l'ordre de la hiérarchie

sociale, ce personnage a un statut inférieur et marginal dans la société.

Le nom du personnage absent (le père de Sayyed Dâvar et Sayyedé Ozrâ) intitulé Sayyed Taher Balouch joue un rôle incontournable dans ce récit : Taher signifie « pur » à la fois dans le sens abstrait et concret. En ce qui concerne Balouch, il faut préciser que dans la région provinciale en Iran, de temps en temps, le nom de famille donne sa place au nom de la région dont est originaire la personne. Dans ce récit, Balouch, le nom d'un peuple habitant à l'est de l'Iran prend la place du nom de famille du personnage. En choisissant le prénom (Taher) et le surnom (Sayyed), il est question d'une part de l'innocence des deux personnages principaux (Sayyed Dâvar et Sayyedé Ozrâ) et d'autre part il y a allusion à leur pays d'origine. Autrement dit, ce nom (Taher Balouch) sera fortement territorialisé et nous montrera à la fois le caractère hérité (l'innocence) et l'origine (Balouche) des deux enfants du personnage absent.

En ce qui concerne le deuxième récit, les deux personnages principaux apparaissent dès la première ligne de cette nouvelle : Soleyman et sa femme Masoumé. Grâce à ses dénominations, Dowlatâbâdi crée une sorte de dysharmonie entre leur prénom, leur caractère et leur action. Dans le domaine des prénoms, Soleyman étant un homme paysan porte l'appellation d'un prophète puissant qui est célèbre par ses jugements pleins de sagesse. Mais tout au long du récit, on se trouve face à un homme soumis et humilié qui n'a pas de pouvoir même sur sa femme. En plus, il juge et accuse sa femme sans preuves⁸.

Massoumé signifie celle qui est pure et préservée du péché. Mais dès le début de ce récit, ce personnage est soupçonné d'infidélité par son mari et les autres villageois. Il convient d'ajouter que cette appellation pourrait être en harmonie avec le caractère implicite de ce personnage car le lecteur ne se heurte tout au long de ce récit à aucune infidélité de la part de cette femme.

Quant aux personnages secondaires dans ce récit, il y en a un bon nombre dont le jugement fait peur au personnage principal et parmi lesquels, on peut citer : Hadji No'man, son neveu (Pejman), la mère d'Abbas Ali, Kerbalāi Choukrallah, Ali Rêzâ Kouhi, Qodrat, Fatémé, Mirzâ Karim, Aminollah, Sâlâr Ali et KourKouri. Certains d'entre eux tels que KourKouri et Kerbalāi, Mirzâ Karim, Sâlâr Ali, Aminollah Qodrat et Fatémé ne sont là que pour peupler le cadre du récit.

Ali Rêzâ Kouhi et la mère d'Abbas Ali sont les opposants du personnage principal. En ce qui concerne Ali Rêzâ, il faut dire que le surnom de ce personnage (Kouhi : montagnard) montre au lecteur son caractère insociable, changeant qui ne respecte aucune règle morale ; son action (la condamnation d'une personne innocente pour le vol) cause ainsi l'errance de Soleyman. Le lecteur connaît le deuxième personnage avec le nom de son fils et cela précise que cette histoire se déroule dans une société où les hommes dominent les femmes. Cet aspect apparaît aussi dans la présentation de Massoumé quand dès la première phrase du récit le narrateur dit : « Au bout de deux mois, la femme de Soleyman reparut. »⁹ (Brognetti, 2002, p. 83) Il convient de noter que dans le premier récit, ce lien de dépendance est encore souligné au moment où la première conversation se déroule entre OZRâ et Sayyed Dâvar :

« - Qui es-tu ?

- Moi ? Je suis OZRâ

- OZRâ ? De qui es-tu l'épouse ? »¹⁰ (Ibid., p. 62)

Dans la société rurale iranienne, la femme ne pourrait avoir ni de place sociale ni d'identité sans que le nom du mari lui soit attribué; c'est pourquoi quand elle veut se présenter, elle doit recourir au prénom de son mari ou de son fils.

Quant à Hadji No'man, ce nom se compose d'un titre et d'un prénom. Le titre Hadji insiste sur la situation financière de ce personnage¹¹, il crée un horizon d'attente prospectif pour le lecteur. L'une des significations de No'man est le sang¹² et il a aussi un sens virtuel : « ce qui est rouge. » Par conséquent, ce nom a à la fois des

rôles prospectif et rétrospectif ; d'une part, il affirme la richesse et le pouvoir de ce personnage villageois et d'autre part, il est en harmonie avec son portrait qui sera mise en étude dans la partie consacrée à l'étude de portrait dans cet article.

Pejman veut dire « affligé, morose, déprimé »¹³. Ce prénom a aussi un aspect antiphrastique dans le récit et nous montre la contradiction entre la vie, le portrait et le nom de ce personnage. Par rapport au nom de No'man et d'autres noms dans ce récit, il a aussi une connotation moderne et urbaine qui n'a aucune harmonie avec le village où habite ce personnage.

En somme, dans ces deux récits, la plupart du temps, le destin du personnage est en harmonie ou dysharmonie implicite ou explicite avec son appellation. La vision du monde de Dowlatâbâdi « oscille toujours entre le destin et la volonté »¹⁴ et cette dualité apparaît parfois dans le prénom, le destin ou le caractère de ses personnages.

2- Le choix du portrait des personnages

Le nom n'est pas le seul élément représentant le personnage au lecteur. Le portrait peut accompagner la dénomination afin de mettre le personnage en scène. Dans ces deux récits, Dawlatâbâdi s'est servi de deux façons pour décrire le portrait :

1. Par le regard du narrateur
2. Par le regard d'un autre personnage

Dans les récits dowlatâbâdiens, la présentation du portrait se fait pour tous les personnages principaux et même quelques personnages secondaires.

En plus, pour décrire le personnage, le narrateur suit différents procédés :

- 1- Dénomination + biographie+ portrait
- 2- Dénomination+ portrait + biographie
- 3- Portrait + biographie + dénomination
- 4- Dénomination sans portrait

En ce qui concerne la description du portrait, il faut noter que Dowlatâbâdî a utilisé trois éléments : 1- Les vêtements 2- Le physique : Le visage, le corps et la taille 3- Le caractère

Dans *Au pied du minaret de l'imâmzadé Cho'ayb*, dès les premiers paragraphes, le narrateur dénomme le personnage puis avec la distance, il donne quelques bribes essentielles de sa biographie et enfin, il décrit le portrait de Sayyed Dâvar, d'abord à travers le regard d'Ozrâ (« Il avait le nez un peu court, la barbe noire et fournie, les pommettes rouges, les sourcils ras, les lèvres épaisses et douces, le cou lisse et court »¹⁵ (Brognetti, 2002, p. 70) et ensuite, quelques paragraphes plus loin, par le narrateur « Le Sayyed était dans la force de l'âge. Il avait un coup de bélier que la hache n'aurait pu entamer [...]. Ses pommettes avançaient la rougeur des grenades, et ses lèvres, de la fraîcheur de deux pêches de Bokhara, brillaient au milieu de sa barbe. Ses bras étaient pleins, son ventre en train de croître, et le col de son vêtement était sur le point de céder sous la pression de son thorax. »¹⁶(Ibid., p. 71)

Quant à Ozrâ, dans la deuxième partie du récit, après être entrée dans la chambre, elle est décrite à travers le regard de Sayyed Dâvar: « elle avait le visage rond et la peau claire, le nez court, les lèvres charnues, des yeux d'un noir tirant sur la couleur noisette. De son fichu vert dépassaient deux mèches de cheveux noirs. »¹⁷ (Ibid., p. 63)

Ses deux descriptions nous montrent trois traits importants : en premier lieu, le visage de ces deux personnages se ressemblent de certains points de vues (la forme du nez, l'épaisseur des lèvres, la couleur des cheveux et des yeux) ce qui provoque l'horizon d'attente prospectif pour le lecteur (cette femme et cet homme pourraient être d'une même famille) ; en second lieu, le portrait suit un ordre homogène ; c'est-à-dire, il y a l'harmonie entre les différentes parties du corps et du visage de ces deux personnages, ce qui annonce leur santé physique et finalement, l'ordre de la description (du haut en bas du visage et du bas en haut) nous montre que les personnages se regardent en hâte.

L'autre élément important dans la description des personnages Dowlatâbâdiens, c'est celui de leur vêtement. Dans la première partie du récit, quand le narrateur veut montrer le changement de vie de Sayyed Dâvar, il parle du changement de son habitude vestimentaire :

« Lorsque Mirzâ Moussâ vit en lui un successeur capable, il mit la main à la bourse. Il lui fit raser la tête pour le coiffer d'une calotte et d'un turban lui appartenant. Il lui fit tailler un manteau vert et le ceignit de l'un de ses propres foulards. Il sortit du coffre un chapelet noir de cent un grains et lui mit entre les mains. »¹⁸ (Ibid., p. 61)

En d'autres termes, le vêtement et les accessoires (le chapelet) pourraient préciser le statut du personnage dans la société.

Dans une autre partie du récit, pour Sayyed Morâd, le vêtement joue le rôle d'un masque révélant la richesse et le statut supérieur de ce personnage dans la société. En effet, grâce à son vêtement, il peut cacher sa cruauté.

Dans ce récit, il y a également deux autres personnages secondaires qui sont présentés différemment : le premier, c'est Mirzâ Moussâ, il est seulement dénommé par le narrateur sans que son portrait ne soit décrit. En fait, ce personnage se révèle au lecteur par ce qu'il fait, par son action c'est pourquoi il n'est pas décrit par ses traits caractéristiques physiques ; le second est un personnage absent qui s'appelle Sayyed Taher Balouch dont nous avons déjà parlé en détail à propos de l'appellation. Ici, il convient de dire que la présentation du personnage présent et absent est différente dans les deux récits de Dowlatâbâdi.

Pour décrire le personnage absent, le narrateur utilise: d'une part, le souvenir olfactif d'Ozrâ, souvenir provoqué par l'odeur du corps de Sayyed Dâvar et d'autre part, il a recours au monologue intérieure, Ozrâ parle d'abord du portrait physique du personnage puis de sa vie (sa profession, son destin et la manière de sa mort) et finalement elle révèle son nom à Sayyed Dâvar. Cette manière de présentation est en accord avec les fragments de souvenir du personnage principal de sorte que la révélation finale du nom du père est la chute finale du

souvenir raconté par OZRâ. Et le dialogue du couple conduit vers le choc final : Sayyed Taher était leur père.

La partie remarquable du portrait de ce personnage absent est encore son visage : « Il était semblable à Rostam. La moustache lui arrivait aux oreilles, il avait des yeux de gazelle, des sourcils comme deux lames de couteaux entrecroisées, le front large et le teint bistre. Ses cheveux étaient noirs et touffus. »¹⁹ (Ibid., p.77) La beauté et la force physique de Taher lui donne un aspect mythique et insiste sur le fait que Sayyed Dâvar et Sayyedeh OZRâ n'avaient tous deux pour père que Sayyed Taher.

Dans *La fuite de Soleyman*, la technique de portrait est ramifiée en deux catégories :

- 1- Le portrait des personnages principaux : ils apparaissent au début de l'histoire et leur dénomination est immédiatement suivie de leur portrait.
- 2- Le portrait des personnages secondaires : le narrateur suit deux procès différents ; parfois les personnages sont nommés sans que leur portrait physique soit déterminé (KourKouri, Kerbalâï Choukrallah, Mirzâ karim, Aminollah, Qodrat et Fatémé, Ali Rézâ Kouhi et la mère d'Abbas-Ali) et parfois leur dénomination est liée à quelques éléments nécessaires de leur portrait (Hadji No'man et Pejman). En tout cas, le portrait physique de ces personnages ne joue pas de rôle significatif et aide seulement le lecteur à imaginer la scène des événements principaux du récit ou produit une harmonie ironique entre le nom du personnage et quelques éléments de son portrait ; par exemple le nom de No'man, comme on a déjà précisé, veut dire le sang ou ce qui est rouge et dans la phrase ci-dessous, on trouve un accord intéressant entre le nom de No'man et la description de son portrait :

« Son crâne était lisse et rouge comme le cuivre ; son visage large, gros et plein, était rouge aussi. Il avait les yeux injectés de sang. »²⁰ (Ibid., p. 92)

En ce qui concerne Soleyman, il faut d'abord dire que son portrait physique est en opposition avec celui de son épouse: selon le

narrateur « [le visage de Massoumé] était éclatant, ses lèvres plus fines, ses joues plus rondes, sa bouche rouge comme le jujube, ses yeux brillants ; ses cheveux paraissent plus longs et plus noirs ; son buste était épanoui »²¹ (Ibid., p. 83) tandis que Soleyman à travers le regard de sa femme « avait le visage décoloré et la peau rêche [comme le maroquin resté sous le soleil], les pommettes saillantes [comme les bois du cerf], des yeux [comme le sphacèle violacé] morts et cernés au fond de leurs orbites ; sa tignasse noires emmêlait en longues boucles ternes, sous une calotte de guingois. »²² (Ibid., p. 83) Cette contradiction des couleurs et des détails du visage sont associés à une mention plus globale, celle de l'embonpoint; par exemple le buste épanoui de Massoumé est en contraste avec le corps de Soleyman dont « il ne lui reste que la peau et les os » et cela crée un système fortement dichotomique qui accentue l'antithèse et la contradiction entre ces deux personnages.

Ici, il est nécessaire de dire que la couleur est aussi un signe de la situation et de la place du personnage dans la société : les couleurs rouge, verte et brune s'emploient pour la description physique ou celle des habits du personnage riche aisé, personnage appartenant à la classe supérieure tandis que les teints violacés et noirs sont les caractéristiques du portrait physique et de l'habit des personnages pauvres, tristes et marginaux.

L'autre élément important de la description du portrait, c'est l'habit du personnage. Il est un simple opérateur de classement du personnage dans un milieu social ; la scène de retour de Massoumé au village est un point remarquable qui souligne l'importance de l'habit. Elle porte d'abord « une paire de souliers rouges usagés, un foulard en mousseline de Boukhara et une robe à fleur-sang de pigeon »²³ (Brognetti, 2002, p.83) qui nous montre l'habitude vestimentaire des maîtres et des personnes riches fréquentant les gens des grandes villes. Cependant, après avoir été battu par son mari et après avoir été obligé d'enlever ses vêtements, elle porte ce que son mari lui avait donné « une robe et un pantalon [sales] rayés de noires »²⁴ (Ibid., p. 86) qui sont en réalité, les vêtements ordinaires des villageoises.

En bref, on peut dire que le portrait, dans l'œuvre de Dowlatâbâdî, oscille entre deux fonctions : d'une part, il a une fonction anaphorique (il crée un horizon d'attente pour le lecteur) et d'autre part il a une fonction d'emphase dans l'histoire (il détermine la relation entre les personnages).

En outre, ayant considéré le portrait et la dénomination des personnages, on peut aussi donner une liste des caractères qui différencient les personnages les uns des autres et renforcent l'aspect antithétique dominant dans le récit :

Honoré — Déshonoré

Maigre — Gras

Pauvre — Riche

Présent — Absent

Heureux — Malheureux

Protecteur — Violeur

Gentillesse — méchanceté

Cependant, la description de l'habitant ne pourra pas être accomplie sans la vérification du milieu où vivent les personnages, par conséquent la partie suivante de cet article sera consacrée à l'étude de l'habitat.

3- L'habitat dans les deux récits de Dowlatâbâdî

La territorialisation du personnage dans ces deux récits de Dowlatâbâdî est plutôt locale et réaliste. En fait, les personnages sont d'abord et avant tout, des habitants qui vivent dans un milieu. A cet égard, le premier paragraphe d'*Au pied du minaret de l'immâmzadé Cho' ayb* commence par une description détaillée et topographique de la place de l'immâmzadé :

« Le tombeau de l'immâmzadé Cho' ayb se trouvait dans l'aimable localité de Koupaié. Il se dressait entre deux crêtes, au-dessus d'une forteresse de deux cents foyers. Une eau limpide et pure comme des larmes, descendant au flanc de la montagne, baignait la base de la qala et s'écoulait vers la plaine, où d'innombrables jardins produisaient, en toutes saisons, raisin, pêches et melons d'eau. »²⁵ (Ibid., p. 57)

Mais il faut remarquer que cet espace ne manifeste pas seulement un aspect vraisemblable de l'histoire. Il pourrait constituer de l'« effet- personnage ». En réalité, dans ces deux récits, le statut social, le destin et le comportement de chaque personnage correspondent au milieu où il évolue et où il vit. Par exemple, dans *Au pied du minaret de l'immâmzadé Cho' ayb*, au moment où le personnage principal vivait à Méched, il vagabondait du matin au soir dans le mausolée de l'Immâm et le soir, il allait chez les malfaiteurs ou les mendiants; mais dès que le même personnage commença à habiter dans une chambre au mausolée de l'immâmzadé, il le nettoyait, il participait aux rites religieux et il aidait les pèlerins. En ce qui concerne Soleyman, nous voyons encore la même situation ; quand son épouse n'est pas encore allée en ville, il est un homme ordinaire qui vit parmi les gens mais le déplacement de son épouse change la situation et change également le lieu de fréquentation de ce personnage principal (il ne va plus à la ferme, en revanche il fréquente « la maison de la Miraude ²⁶»). (Brognetti, 2002, p. 88) Alors on voit qu'à la suite d'un événement qui bouleverse la vie du personnage, un changement d'espace se fait jour dans sa vie quotidienne.

Le souvenir d'enfance oublié appuie et redouble également une localisation du personnage ; c'est pourquoi, parfois, Sayyed Dâvar a inconsciemment tendance à posséder un cheval, un fusil afin d'aller au désert comme son père Taher Baloutch.

Dans ces deux récits, nous pouvons distinguer l'espace en trois parties : un dedans, un dehors et un lieu intermédiaire :

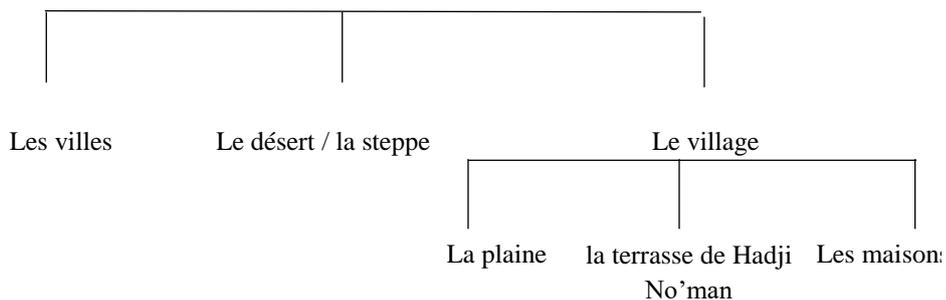
- Dans *Au pied du minaret de l'immâmzadé Cho'ayb*, le dedans, c'est la chambre de Sayyed, le dehors, c'est le village et la zone intermédiaire est le parvis de l'immâmzadé.

L'événement principal se passe dans la chambre au moment où un intrus (Ozrâ) y entre, tandis que la réaction des personnages principaux est sous l'influence du jugement des personnes qui sont dehors. Quant à la zone intermédiaire, c'est le lieu où se réunissent les gens et où le secret est dévoilé dès qu'Ozrâ monte au sommet du minaret pour déclarer son innocence. Ici, il ne faut pas oublier le rôle important du verrou et de la porte fermée provoquant la transformation de la chambre en prison et modifiant le processus du récit.

« La porte se retrouve cadénassée, et le bruit des pas rapides du Sayyed s'évanouit dans le vent. [...] Ozrâ se retourna, cherchant une issue, telle une tigresse prise au piège. »²⁷ (Ibid., p. 79)

- Dans *la fuite de Soleyman*, la tripartition des lieux joue un rôle plus notoire. Dans ce récit, le dehors est la ville (les villes) ; le dedans est le village et le lieu intermédiaire est le désert ou la steppe.

Mais nous pouvons également diviser le village en trois parties : les maisons (le dedans), les ruelles du village et notamment la terrasse de Hadji No'man (la zone intermédiaire), la plaine ou le désert et la steppe (le dehors).



L'une des caractéristiques des ouvrages de l'auteur réaliste est la création d'une « métonymie narrative »²⁸ qui met l'habitat au service de l'habitant. Autrement dit, « le décor, c'est le milieu ; et tout milieu, notamment un intérieur domestique, peut être considéré comme expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage. » (Hamon, 1972, p. 108)

Dans ce récit, le narrateur parle de quatre maisons : la maison de Soleyman (qui est le foyer principal), la maison de la Miraude (le lieu fréquenté par Soleyman), la maison de No'man (qui devient le tribunal dans ce récit) et la maison de la mère d'Abbas Ali (le lieu de la première dispute de Soleyman).

Etant donné que le décor des habitats révèle la classe sociale des personnages, nous pouvons diviser les personnages en deux groupes : les riches et les misérables. La salle de réception des riches est « éclairée comme en plein jour [...] », avec « un épais tapis rouge » sur le sol et la voûte « blanche comme neige » ; tandis que la salle de séjour des pauvres est construite sur le sol « en contrebas » et elle est sombre. Dans la maison des riches, il y a une bergerie pour élever les animaux ainsi que punir les coupables mais la maison des misérables n'a qu'une petite étable inutile. Le personnage malheureux est également condamné à vivre dans une maison dont la pièce est « emplie de fumée et de vapeur avec une couche de suie qui couvrait le plafond et les murs. »²⁹ (Brognetti, 2002, p. 100)

Quant à l'extérieur, les ruelles et la terrasse de la maison de Hadji No'man, il faut préciser que cet extérieur est un espace ambigu qui n'est pas assez défini. Nous pouvons seulement dire que le dehors est un endroit destiné à apaiser la curiosité des villageois qui tentent de découvrir les secrets de la vie privée des autres. C'est un endroit où le personnage principal est arrêté par les gendarmes et finalement c'est le lieu où, accusé pour un vol, un homme innocent est obligé de vivre sous les regards lourds de ses voisins.

En ce qui concerne la plaine, il convient de noter qu'elle est le lieu du travail et de dévoilement du secret opposé au village (le lieu des cancans et d'isolement) ; c'est l'endroit où Massoumé « se mêle »

aux gens, la place révélatrice où tout le monde sait que Soleyman avait coupé les cheveux de sa femme et que [Massoumé] « avait meurtri les reins de sa fille » en la frappant et la faisant tomber par terre avec violence lors d'une dispute conjugale. (Ibid., p. 112)

Le désert ou la steppe a deux fonctions incontournables dans ces deux récits dowlatâbâdiens :

1- Le désert ou la steppe est le signe du passage du présent à l'avenir dans *la fuite de Soleyman*. Lorsque Soleyman quitte sa femme et son village, cet espace est le point de jonction entre le village (le lieu où habite Soleyman) et la ville (le lieu où il va vivre).

« Soleyman avait rejoint [la route] en suivant la pente du cimetière et la steppe s'étendait à ses pieds. »³⁰ (Ibid., p. 115)

2- Toujours le désert ou la steppe apparaît également comme un endroit qui associe le présent au passé dans *Au pied du minaret de l'imâmzadé Cho' ayb*. Comme nous avons annoncé dans les paragraphes précédents, après la mort de Mirzâ Moussâ, sans en savoir la raison, Sayyed Dâvar avait parfois l'impression d'avoir un cheval et un fusil pour se réfugier dans le désert. En fait, cette idée est issue de son passé dont il ne se souvient pas.

Le dernier habitat que nous devons vérifier dans cette partie, c'est la ville. Dans *la fuite de Soleyman*, à travers la parole de ce mari humilié, la ville se trouve en opposition avec le village. La ville, lieu du danger, fait partie de l'univers fantasmagorique des villageois. Dans les récits de Dowlatâbâdi la ville fait souvent peur aux villageois. Les voleurs y vendent leurs marchandises. C'est un lieu vaste où personne ne connaît l'autre et c'est un bon endroit pour se réfugier. Dans ce récit, le lecteur peut comprendre l'impression du personnage principal sur la ville à travers la conversation de celui-ci avec sa femme dès le début du récit. Il y a également d'autres parties où le lecteur constate plusieurs aspects négatifs de la ville.

Il faut préciser que dans ces deux récits, le lieu peut être déterminé par quelques éléments dichotomiques qui renforcent la contradiction des caractères des personnages dowlatâbâdiens. On peut les présenter brièvement sous la forme suivante :

Dedans	—	Dehors
Privé	—	Public
Clos	—	Ouvert
Clair	—	Sombre

Conclusion

Dans cet article, en nous appuyant sur les théories de Ph. Hamon dont on a largement parlé dans l'introduction, nous avons essayé de découvrir les techniques de Dowlatâbâdi dans la création des deux éléments constitutifs de son univers romanesque : l'habitat et l'habitant. Dans les deux récits en question dans cet article, l'appellation du personnage, son portrait et le milieu où il vit insufflent à priori aux protagonistes dowlatâbâdiens une touche de réalité. De plus, grâce à ces éléments mentionnés, l'auteur peut trouver un rapport entre le personnage et son portrait, sa qualification ou son action.

Pour décrire le portrait du personnage, Dowlatâbâdi a eu recours aux trois aspects physiques: le corps, le visage et les vêtements. Et grâce à la physionomie et à la caractérisation explicite ou implicite des protagonistes, le lecteur peut souvent saisir une harmonie ou la plupart du temps une dysharmonie entre le personnage et le milieu qui l'entoure. Le lieu de la vie des personnages se compose également de trois parties : un dedans, un dehors et un milieu intermédiaire. La description d'habitat dans l'ouvrage dowlatâbâdien crée une ambiance pour faire ressortir certains traits particuliers du caractère de ses personnages.

En somme, il faut dire que Dowlatâbâdi tente toujours de dessiner la vie des personnages marginaux de la société et pour renforcer cette marginalité, il se sert des éléments contradictoires tels que la dysharmonie entre le personnage principal et sa dénomination ou son portrait, la dysharmonie entre l'habitat et l'habitant, ou bien l'harmonie exagérée entre la dénomination et le portrait des protagonistes qui pourrait passer pour une dysharmonie.

Il est à préciser que cet article est une esquisse d'analyse des deux éléments importants dans les deux récits dowlatâbâdiens : l'habitat et l'habitant. Ce qui est présent dans presque tous ses écrits, c'est pourquoi un tel sujet mériterait des recherches plus vastes sur la position privilégiée du personnage dans tous les ouvrages romanesques de cet écrivain. Cette étude pourrait s'enrichir également par l'analyse thématique des personnages, par les modalités de ces derniers en tant qu'actant du récit et par l'évolution du personnage en rapport avec le genre littéraire utilisé pour chaque récit dowlatâbâdien.

Notes

۱ - «خانواده و کار» (چهلتن و فریاد، ۱۳۸۱، ص ۱۸۰)

2 - Voir Ph. Hamon, *Le personnel du roman* p. 112

3 - L' « horizon d'attente » est une notion philosophique issue des ouvrages philosophiques d'E. Husserl, initiateur du courant phénoménologique qui proclame l'idée d'une conscience dans la lecture. H.R Jauss l'a emprunté dans ses travaux sur la réception en insistant sur l'importance de ce concept pour la compréhension de l'œuvre. Selon ce spécialiste littéraire, l' « horizon d'attente » est introduit dans l'œuvre littéraire « par un jeu d'annonces, de signaux, -manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières. » (Jauss, 1978, p.55) Dans cet article, on a pris la signification commune de cette notion qui veut dire face à un texte, il y a toujours une impression première de la part du public. Cette impression peut être en accord et en désaccord avec l'horizon d'attente de ce dernier

4 - Dans son ouvrage intitulé *Le personnel du roman*, Hamon indique le rapport entre le nom des protagonistes zoliens et leur habitat, leur trait physique ou psychologique afin d'expliquer l'aspect rétrospectif ou prospectif de la dénomination. Prenons comme exemple Fouan, l'un des personnages de *La Terre*. Dans ce nom, on peut voir « le verbe « fouir », « enfouir » : creuser (la terre) qui renvoie à l'habitat et aux habitudes du personnage ». (Hamon, 1998, p. 123)

5 - Il est à préciser que son vrai père a aussi le même surnom que son père adoptif mais puisque personne ne connaît le vrai père de Sayyed Dâvar, il hérite ce surnom de son père adoptif.

۶- «مخفف امیرزاده (...) به معنی منشی نیز گفته می‌شود.» (عمید، ۱۳۶۲، ص ۱۰۲۸)

۷- «فرع» (همان ۱۳۶۲، ص ۹۱۳)

8 - Il faut préciser que Katayoun Shahpar Râd, dans *Tradition et ruptures dans le roman persan moderne* (traduit par Hosseinzâdeh, *Român Derakht hezâr risheh*), a fait allusion au rapport entre les prénoms et les fonctions de ces deux personnages.

۹- دو ماه تخت گذشت و معضومه زن سلیمان پیداش شد. (دولت آبادی، ۱۳۷۸، ص ۱۰۱)

۱۰- تو کیستی؟

- من؟ عذرام

- عذرا! زن کی؟ (همان، ص ۷۹)

11 - Hadji : titre porté par des croyants riches qui ont fait le pèlerinage de la Mecque (une des villes d'Arabie saoudite, capitale religieuse de l'islam)

۱۲- خون، چیزی که سرخ است (۱۳۶۲، ص ۱۰۸۳)

۱۳- اندوهگین، ملول، افسرده (همان، ص ۳۵۴)

۱۴- «او در جهانبینی خود همواره بین اراده و سرنوشت در نوسان بوده است.» (قربانی، ۱۳۷۳، ص ۱۹)

۱۵- «دماغش کمی کوتاه، ریشهایش سیاه و پر، گونه‌هایش خون‌دار و ابروهایش کم‌قد، لبهایش درشت و ملایم و گردنش کوتاه و صاف بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۷۸، ص ۸۷)

۱۶- «سید دیگر سر و گردنی و عمری بهم رسانده بود. مثل قوچ شده بود. گردنش را تیر نمی‌زد. [...] گونه‌هایش مثل انار قرمز بود و لبهایش به تازگی دو تا آلو بخارا میان ریش‌هایش حلا داشت. بازوهایش پر شده بود، شکمش داشت پیش می‌خزید و سپر سینه‌اش می‌خواست یقه قبایش را بدرد.» (همان، ص ۸۹)

۱۷- «صورتش گرد بود و دماغش کوتاه، لبهایش گوشتی و چشمهایش سیاه مایل به میشی بودند. چارقش سبز بود و دو قبضه موی سیاه از دو بر صورتش بیرون زده بود.» (همان، ص ۸۰)

۱۸- «میرزا موسی هم که دید سید خلف معقولی است و لیاقتش را دارد دست به کیسه برد، داد سرش را تراشیدند و یکی از عرقچین‌های خودش را گذاشت ته سرش و شالی هم به دورش پیچید. یک قبای سبز به قدش دوخت و برش کرد، یکی از شال‌های خودش را به کمرش بست، و یک تسبیح سیاه صد و یک دانه هم از مجری درآورد و انداخت سر دستش.» (همان، ص ۷۸)

۱۹- مثل رستم بود. سیبیلش تا لاله‌های گوشش می‌آمد. چشمش مثل آهو بود. ابروایش مثل دو تا کج کارد. پیشونیش عین کف دستم، اما کبود بود. کاکالاش یک خرمن بود، مثل وسمه سیاه.» (همان، صص ۹۵-۹۴)

۲۰- «کله‌اش صاف و مثل مس سرخ بود. صورتش هم سرخ و دراز و بزرگ و پرگوش بود و چشمهایش مثل دو تا تغار خون.» (همان، ص ۱۱۳)

۲۱- «روشنایی از گونه‌هایش تنق می‌کشید. دهنش انگار تنگ‌تر شده بود و گونه‌هایش گردتر. لبهایش مثل عناب قرمز می‌زد و چشمهایش مثل دو تکه الماس می‌درخشیدند. و موهایش مثل اینکه بلندتر شده و سیاه‌تر بود. صندوقه سینه‌اش هم پهنا وا کرده بود.» (همان، ص ۱۰۱)

۲۲- «رنگ به رویش نمانده و صورتش شده بود مثل تیماجی که توی آفتاب مانده باشد. گونه‌هایش مثل نوک شاخ گوزن بیرون زده بود و چشمهایش مثل دو تا لکه آکله ته حدقه کبودی می‌زد. عرقچین روی سرش بند نبود و زلف‌های سیاه و بلندش توی هم ریخته و پژمرده شده بودند.» (همان، ص ۱۰۱)

۲۳- «یک جفت ارسی قرمز نیم‌دار پایش بود، یک چارقند ململ بخارایی سرش و یک پیرهن گلدار خون کفتری برش.» (دولت آبادی، ۱۳۷۸، ص ۱۰۱)

۲۴- «یک پیراهن و تنبان سیاه خط خطی چرم‌کرده» (همان، ص ۱۰۶)

۲۵- «مزار امام‌زاده شعیب در کوهپایه بود و مصفا میان دو دنده کوه و بالا سر یک قلعه دویست خانواری علم شده بود. نهر آبی پاک و زلال، مثل اشک چشم، گرده کوه را می‌لیسید، از زیر قدمش می‌گذشت، ساق پای قلعه را می‌شست و به دشت می‌ریخت. و باغ و باغات اطرافش هر فصل پر بود از انگور و هلو و خربزه.» (همان، ص ۷۵)

26 - Mairaude est le surnom d'un personnage qui possède une fumerie dans le village.

۲۷- «در، بسته و از آن طرف قفل شد، و صدای قدمهای تند سید در باد دفن شد. [...] عذرا برگشت به دنبال رخنه‌ای به دور و برش چشم انداخت. حالت ماده ببری را داشت که توی تله افتاده باشد.» (همان، ص ۸۴)

28- Dans son article intitulé *pour un statut sémiologique du personnage*, Philippe Hamon utilise cette expression signifiant « le tout pour la partie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant » (Hamon, 1972, P. 108)

۲۹- «اتاق از دود و بخار پر بود و سقف و دیوارش با دوده سیاهی آستر شده بود.» (همان، ۱۳۷۸، ص ۱۲۳)

۳۰- «سلیمان از شیب قبرستان به راه سرازیر شده و بیابان کویر جلوی پایش گسترده بود.» (همان، ۱۳۷۸، ص ۱۴۹)

BIBLIOGRAPHIE

BROGNETTI Michèle, *Cinq histoires cruelles*, Galimard, Paris, 2002.

Dans cet ouvrage le traducteur traduit cinq récits de l'ouvrage intitulé *Layéhayé biâbâni (les couches désertiques)*, *Hejrat Soleyman (la fuite de Soleyman)* et *Safar (Voyage)* écrit par Mahmoud Dowlatâbâdi,

FOREST H.U, *L'esthétique du roman balzacien*, Presse universitaire de France, Paris, 1950.

HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Librairie Droz S.A, Genève, 1998.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, 1972, n° 6, pp.86-110

HOSSEIN- Zâdeh Azin, « Une approche onomastique de la littérature persane moderne », in *Pazhuhesh-Zabanha-ye Khareji*, 2006, n°26, Special Issue French, pp. 75-86

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978 (1972).

MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Buchet- Chastel, Paris, 1933.

POMMIER Jean, « Comment Balzac a nommé ses personnages », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, v.3, n° 1, pp. 223-234

چهلتن امیر- فریاد فریدون، ما نیز مردمی هستیم (گفتگو با محمود دولت آبادی)، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۱

حسینزاده آذین، *رمان درخت هزار ریشه (ترجمه قسمتی از Tradition et ruptures dans le roman persan moderne)* نوشته کتایون شهپر راد، انتشارات معین، تهران، ۱۳۸۲

دولت آبادی محمود، *کارنامه سینچ*، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۸

عمید حسن، *فرهنگ عمید*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲

قربانی حمیدرضا، *نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی*، انتشارات آروین، تهران، ۱۳۷۳